

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

doublet

Série Beaux-Arts

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

TOME
XXIV
1987

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

VASILE DRĂGUȚ

Rédacteur en chef adjoint :

RĂZVAN THEODORESCU

Membres :

THEODORESCU

DINU GIURESCU

DAN GRIGORESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des
Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

REMUS NICULESCU

PAUL PETRESCU

SORIN ULEA

GHEORGHE VIDA

Secrétaire scientifique de rédaction :

MARIUS TĂTARU

Secrétaire de rédaction :

DANIELA ARȚĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série Beaux-Arts,
paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée
à ROMPRESFILATELIA, Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box
12—201, telex 10376 prsfi r. Calea Griviței 64—66, București, România
ou à ses représentants de l'étranger. Le prix d'un abonnement est de 40 \$

Les manuscrits, les livres et publications proposés en échange du titre
ci-dessus ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction :
196, Calea Victoriei, P.O.Box 29 — 122, BUCUREȘTI, ROMÂNIA
(tel. 50 56 80)

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 BUCUREȘTI, téléphone : 507680
ROMÂNIA

Φπ 1017 (d)

ACADÉMIE DES SCIENCES
SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE
DE ROUMANIE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

• REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS 1987

Tome XXIV

Sommaire

L'ART ROUMAIN DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES ET LE CONTEXTE EUROPÉEN

ANCA VASILIU, Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art (I)	3
CORINA POPA, Un tour d'horizon sur la composition dans la peinture murale aux premiers temps du style « brancovan »	19
NICOLAE SABĂU, La « turcomachie » dans les arts plastiques figuratifs du baroque en Transylvanie au XVIII ^e siècle	31

L'ART ROUMAIN AU XX^e SIÈCLE

ANDREI PINTILIE, Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde	47
CĂTĂLIN DAVIDESCU, Arthur Segal en Roumanie	59
MIHAI ISPIR, « L'Art Déco » en Roumanie	69
MAGDA CÂRNECI, Some notes on post-modernism	85

CHRONIQUE

La V ^e Session annuelle du Comité National Roumain de l'Histoire de l'Art (Bucarest, les 26 — 27 mai 1987) (<i>Ruxandra Juvara Minea</i>)	93
À travers les expositions parisiennes (1986) (<i>René Jullian</i>)	95

COMPTES RENDUS

LABORATOIRE DE RECHERCHES DES MUSÉES DE FRANCE, <i>Les méthodes scientifiques dans l'étude et la conservation des œuvres d'art</i> , Paris, 1985 (<i>Liviu Lăzărescu</i>).	99
ARIADNA CAMARIANO-CIORAN, <i>L'Épire et les pays roumains. Contribution à l'histoire des relations gréco-roumaines</i> , Ed. de l'Association d'études épirotes, Jannina, 1984 (<i>Anca Vasiliu</i>)	100
NOTES DE LECTURE (<i>Vasile Drăguț</i>)	101

NÉCROLOGIE

<u>TANCRED BĂNĂȚEANU</u> (<i>Paul Petrescu</i>)	107
---	-----

REV. ROUM. HIST. ART, SERIE Beaux-Arts, TOME XXIV, P. 1—108, BUCAREST, 1987

14.950 ✓

24/1987

L'ART ROUMAIN DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES ET LE CONTEXTE EUROPÉEN

BRANCOVAN MURAL PAINTING AND SEVERAL ASPECTS RELATED TO GREEK POSTBYZANTINE ART. I

Anca Vasiliu

plastic data of a ready-made image, without necessarily resorting each time to the original "literary" model (a Gospel text, some exegesis or homiletics) that had generated, through inner, essentially dogmatic remouldings, genuine iconographic, non-heretic models, canonized as such. Thus, in the case of Byzantium, we have a kind of culture in emulation of traditional cultures, revolving about the organizing force of a spiritual *model* common to all manifestations of civilization; and, additionally, an art springing from models which cover the entire range of representations and which, if obeyed, enforce the extra-aesthetic value of the works.

Noticed already at the time when Tikkanen observed the surprising similitude between the miniatures in the Cotton Bible and the mosaics at San Marco in Venice, the "pictorial guides" (actually sets of drawings with imagistic and technical indications) had a long and almost unpredictable history throughout the Byzantine and Western Middle Ages before becoming the late scholarly forms of the athonite *Hermeneia*. "Such essential utilitarian drawings and paintings must have been in wide use by medieval muralists", E. Kitzinger notes³, "for I believe guides were a common link between the work of the illuminator and that of the mozaicist or fresco painter;...

Examining the problem of Byzantine TRADITION, the legacy of which permeated throughout the culture of south-east Europe to make it a culture in its own right, down to its immediate effects on art (in the case of interest here, on mural painting), we shall distinguish between two meanings of the term *model*, incorporated within the concept of tradition — understood as "what proceeds and is bequeathed from the remote times of a golden age", placing thus history on a descending course — as defining notions for the structure of a certain type of spiritual civilization. It was already in the Antiquity that, to the artist, the model was something outside the sense-seizable reality; it was something invented, yet verisimilar, a device correcting and completing nature, something which being inherent to the nature of things themselves is likewise more than and superior to it, adding to the seen reality that unseen which renders it entirely possible¹. Thus, the artistic view became unified in the ontological realm, the concept of *model* being associated with the doctrine of Prototypes, which were more real and truer than reality itself. Byzantium inherited this cultural philosophy of the *model* and, with it, several models of the Ancient art which were semantically reinvested, while preserving the plastic idiom of the late Antiquity, as a definite mark of these models and of their associated new meanings. To these add the Byzantine "prototypes" in their own right, which grew rapidly into iconographic patterns, stringing together various types of plastic formulas as an external description of several "worlds" and of their meanings in each image. Whence the *stylistic digloss* marking the early Byzantine art², which was to become again justified and expressive in the postbyzantine age. However, once the iconographical patterns are devised, together with a whole spiritual mechanism responsible for their strict obedience, the need arises of some sets of representations to be used in studios — the so-called "pictorial guides" — in which the artist could find strictly formal

pictorial guides must have been considered expendable and must have been subject to a very high rate of attrition. It is not surprising, therefore, that their existence is often a matter of inference rather than direct evidence". During the centuries of postbyzantinism, the presence of these guides is more easily identified "behind" some full ranges of pictorial ensembles spread over a relatively large area. Such findings indicate the circulation network for both artists and the imagistic patterns they produced, sometimes as a mere cultural fashion, in centers of spiritual prestige. This external dynamics of postbyzantine iconographic prototypes was largely pertinent for many aspects of social history and stylistic peculiarities of some artistic "schools" established in the late centuries of Byzantium. In surveying the periplum of some assumedly and conventionally called "pictorial guides", which preceded and would partially double the Hermeneiai texts, account should be thus taken of the factors exterior to the artistic process itself, as are, for instance: the specific cultural burden of the training place of the artists whose painting has become a prototype, the itineration of painters or just of their drawings along geographical lines where perceptual awareness varied, a creative intercourse with worlds in which one and the same spiritual tradition assumes various forms of remanence; then, the local peculiarities which are strictly determined by the aim of the pictorial ensemble and the cultural, social and economic availabilities of the founder; and finally, the factors of inner plastic contextuality concerning the dimensional elasticity and mobility of the emplacement of images, pertinent to monumental art, the large variation of the overall expression with the manner in which the pictorial decoration attunes to the architectural volumes and to the spaces inside the church, each of which is designed for distinct programmes of iconographical consecration. It is true that this multifold socio-historical and aesthetic determination of the circulation of guides — which is more easily noticed in postbyzantinism — given to the flat cultural imitation of a major chapter of human civilization, an epiphenomenon of postcultural nature mar-

king the centuries *d'après Byzance* throughout south-east Europe, delivers us from the tension defining the initial relation between the spiritual model of Byzantine tradition, which addressed to the entire realm of being and cognition, and the translations of this spiritual model into iconographic prototypes. The latter process stemmed from the "language" feature of the system and gave rise to an elaborate "reading" of meanings. From this deep-thrusting determination, the Hermeneia retained only exterior aspects related to the narrative descriptivism of the images (of the immediate scholarly reference) and to the canonical repetition of figuration; however, beyond the apparent plastic layer, an "etymological" investigation of the late iconographical prototypes themselves, as are those in the Hermeneia, can seize unexpected waverings, most of which are at the origins of the prototypes themselves, between the biblical sources and the apocryphal and folklore ones. Additionally, it can illuminate a general dynamics of cultural contacts and plastic transpositions amongst genres and areas of notable diversity, with deviation of meaning and reinterpretation of the whole or of some detail, an inherent moulding force of the images which has continually fed — irrespective of any exterior circumstance — the surprising vitality and variety of this millenary-monocanonical art.

We shall not insist here on the origins of the spiritual mechanism relating the Image to the Word, and from which sprang both the dogma of the icon (eikōn) and the rules of figurative representations in the iconographic system, akin to the dogma on the Logos impersonated and to the liturgical sacrament and entire hymnography. However, several aspects derived from this problem should be recalled. It is known that the iconographical prototypes of Byzantine stamp are just pre-established ways to the meanings beneath the formal realm. The *significative intention*, which prevails in the images of any "traditional art" and requires a system of hermeneutic approaches to the iconographic subject (consisting of host of significance layers, an *ars combinatoria* of correspondances which

induces several types of "readings" and is the ground of the entire iconological science) is corrupted, in the case of postbyzantine prototypes, by the congeneric reinterpretations of some earlier formulas and the incorporation of several foreign imagistic motifs in the monumental iconographic discourse, which break the continuity of the logical order in the original demonstration and make, willingly or unwillingly, further chains of meanings. An examination of the range of postbyzantine iconic patterns preserved for three centuries shows that *the conservation of prototypes* must have prevailed. This is sound evidence of the incontrovertible spiritual continuity of the Byzantine model, or of the force of the Orthodox tradition, which inspired natural vitality and genuineness to the dependent artistic creation. However, to this obvious significance of the plastic "text" add various accidental determinations of the works and the loss of some important significances caused by overusage (as are, for instance, those related to the identity of the figurative elements, of the hidden compositional schemes and of the rules of monumental topography), generally the loss of the heuristic function of models and of its tree-like deviations throughout the iconographic system. This led to an allegedly outside position with respect to the original *model*, to a perception of the model alien to authentic lived awareness and to a gradual departure thereof, to an attitude derived from the strict reproduction of the now-interchangeable, distorted imagistic formulas or even their substitution by new formulas alien to our spiritual context. Whence the earlier or later emergence of several compromising formulas in iconography through an intended intercourse between, or accidental thrusts into, the world of the Eastern culture and the Western world, between postbyzantinism and forms of the Late Gothic, Renaissance or the Baroque. The latter forms were not infrequently interpreted or dissimulated in eclectic compositions in which the dim, incompletely determined, allegedly evasive significances were largely alien to the

plastic dogmas and rules recognized by the Orthodox tradition.



During the postbyzantine age, one of the cases symptomatic of the failure into a figurative automatism inspired by the guides, and into the stylistic digloss dictated by the concomitant work for commissioners of distinct spiritual orientation and by the need of formal innovation, which found immediate support in the authoritative vicinity of the Italian art, is furnished by the Cretan school of painting. The icon-painters of Kandia and San Giorgio dei Greci seem to impart a defining meaning to the spirituality and artistic creation pertinent to postbyzantinism through the extreme solutions of plastic compromise which were nowhere in the Balkans as visible as that. Considering Karakatsanis' remarks on the art of painting in Crete, which was defined as the most austere throughout the history of Byzantine art⁴, and the information he furnished on the stylistic parallelism (digloss) practised by many mural- and icon-painters on the island, we shall note three aspects of broader cultural order, which spring from the "privileged" situation of this reputed artistic center of the world *d'après Byzance* and of the Orthodox spirituality. Assuming, as was demonstrated by the Greek historian, that to the late centuries of Byzantium and its heirs-civilizations, *the mystical theology* (imbued with Hesychasm) and the *icons* were the last redoubts (impugnable because irreducible in terms of culture) of its spirit, then the artistic formula capable to translate safely the authenticity of its object — which was essentially an object of worship — had to draw upon the last commanding example furnished by Byzantium, i.e. the Palaeologan art. However, references to this model already after 1500 is from the "outside" of the artistic evolution and entailed awareness of this model as the carrier of warranted extra-aesthetic value. Whence, 1) the stylistic digloss, the awareness of the duality (or plurality) of aesthetic forms derived from different spiritual "programs", amongst

which the Italian art (or any other image of Renaissance-like Western art) may have been the most easily attractive, innovating and fascinating formula owing to its plastic "artifice" (the Albertean foresight, the volumetrical shaping, the *trompe l'oeil*), if it was not the message-carrier of another Church than the Orthodox one; hence, an *awareness* (noticeable in the interdiction of those at San Giorgio dei Greci to paint in any manner other than the good old Byzantine tradition, "*maniera graeca*"⁵), of the *equivalence between a certain artistic formula and the spiritual meanings purposely involved in its inherent plastic rules*; 2) the drive to the Byzantine pattern *via an option of faith*, which raises postbyzantinism to the standards of a theologically-defined culture; in fact, theology imparted the whole value-hierarchy to postbyzantine culture and defined its ethical, gnoseological and, obviously, its artistic principles; 3) a conventionalizing, in terms of strict creation, of the pictorial formula of late Byzantine stamp, which becomes *the official art of postbizantinism and of the Orthodox faith*. This institutionalized formula called for strict worship duties and thorough canonization (of the iconographic pattern, the style and technique) of any creative undertaking. The relatively quick penetration of the Cretan art in the authoritative spiritual centers of Orthodoxy, like Athos, Meteore and Sinai, which were righteously considered as the "pillars of postbyzantinism", enforced the official character of this art⁶ and, thus, the imagistic patterns and the pictorial guides irradiating till late from these places acquired fair spiritual compliance to the functions for which they were meant. Likewise, the historical and geographical peculiarities of this "artistic school", the proximity of Venice and the circulation of models (among which were also replicas of western engravings and randomly assumed elements of different plastic and technical make), were responsible for the fair eclecticism of the so-called "official-art" formula, despite its apparently strict and pious faithfulness to the Byzantine canon. The artistic compromise of the Cretan icon-painters

springs in fact from what Embiricos called "*the conflict between what these postbyzantines worshiped and what they admired*" (the Italics are ours). It is expressed both by the early adoption, by Theophanes Bathas himself, of several details and compositional schemes of Western stamp⁷ (which, in distinction of his followers, were still cautiously adapted by him to the morphology of canonical patterns) and by the general spirit governing the Cretan art, which emanated from a profound positivism of classicizing expression, tending to resolve the mystical tensions of the Byzantine ideal by exterior, material means, by fairly rigorous stylistic and technical patterns, a marked plastic ascetism and a deliberate dryness of the carnality of matter. Everything is thus reduced to an austere sculptural attitude or a graphism of high technical virtues, but devoid of ideatic vibration, and largely lacking a visionary drive, thriving almost always on the rigid range of transcriptions *ad litteram* (as is also shown in the Hermeneia text), in the hope that spirituality may be preserved if confined only to imagistic recipes and if the artists obey the automatism of transfers. For, it is obvious that the sober aspect, the downright austerity of face expression, juxtaposed to gorgeous colour range on the garments, often lavishly ornamented and excessively gold-plated, the canonical repetition of some iconographical devices down to full identity of the minutest details and the still increasingly frequent occurrence of westernizing elements (even with the great masters of the 16th century) are as many inherent contrasts of a decadent art and of a spiritual crisis whose anguish breath out the reconciling efforts of the icon-painters and of the theologians about the Greek monastery of Venice or of the important monastic centers. This induced a fair artisanal technical versatility in most of the 16th – 17th centuries icons, a faithful multiplication of a prototype over more than a century⁸ and, most fascinating of all, an iconographic and stylistic eclecticism of some image, in which zones and motifs of strictly Byzantine figuration bear in their pro-

ximity physio-plastic volumetrical treatment and perspective insertions, fashions and colours of Italian stamp, conjoining proplasm, plasm and "light striped" figures together with other *clear-obscure* figures⁹, in one of the most bizarre hybridization produced by the European art.

However, the "Cretan school" is not the only paramount artistic event in Greek postbyzantinism. A group of several churches in north-western Greece, painted during the 15th–17th centuries by largely known artists, assumedly organized, according to recent studies¹⁰, into "artistic schools" ("Theban painters", the "Linotopi school" a.s.o.), relying largely, as the Cretans themselves did, on the local tradition of Palaeologan painting (with marvellous achievements in Salonik, Kastoria or Verria), from which several iconographic models, motifs and specific stylistic details were taken over, and showing a fair knowledge of the Italian art which stamps, here too, the artistic craft and the iconographical patterns used by the Epirote or Macedonian painters, broaden the realm of postbyzantine culture, adding to the artistic view an experience basically concerned with the problem of monumental painting, in a more austere and spiritually less eclectic world, as was the essentially Orthodox Greek area, dominated by the political and military sphere of the turcocracy. The paintings from the main monastic ensembles on the island of Lake Ioannina¹¹ and several neighbouring villages¹², as well as those at Moni Varlaam in Meteore¹³, or at Panaghia Rassiotissa in Kastoria¹⁴, to mention only the most reputed exemplars of the so-called "style of north-western Greece", bear themselves the pertinent signs of a postbyzantine art. The explanation lies in the vehiculation of some iconographic prototypes and technical abilities or formal inventions in "fashioning" the available models rather than in the creation itself of a system of monumental scenery in its own right. The characteristic stylistic elements of this mural art pertain to the clear domination of the outline trace, the impact of the colour ordered in the geometry of an undulating rhy-

thm, which induces a unifyingly saturated and refined tone along the friezes, as is, for instance, the frequent deep cinnabar. To this rhythm there correspond also segments of some gestures or fragments of the draped garbs of characters, a certain excessive dramatism born of the dynamic opposition among the groups, of the violent movements and the restlessness of folding lines (a certain "expressionism" defining principally the painting of Katellanos), narratively subtending — with more scholarship than in the art of the Cretans — friezes in continual film-like development or a multiplication of episodes illustrated in a unique scene (characteristic of the art of the Kontaris brothers), a crowding of characters and an inherent drive to spatialize by use of secondary grounds against the intricate setting of some architecturally spanned scene-painting (archways, windows framing some character or some adjacent episode) or of magnified conventional "landscapes". One can easily recognize here morphological elements from the 14th century style of the Palaeologi, with its compositional restlessness and involvement, the peculiar taste for violent gestures, exteriorizing and dramatizing inner tensions, a style abandoned by Constantinople during its last decades for a classicizing revival, preferring the calm of tempered, more bracing and academic images and reverting to the earlier symmetry and stiffness, which were to be then directly bequeathed to the Cretan art, while, throughout the 15th century, Macedonia would preserve a less-canonized, more open to interpretations and perhaps, for that reason, more popular prototype — as an expression of the contained significances — of the Palaeologan ensembles. This is the plastic legacy which researchers claim to be of the "north-east Greek style" and the comparative study of the iconographical and stylistic details of the paintings in Kastoria (Hagios Athanasios — 1385, Hagios Nikolaos of nona Eupraxia — 1486, Hagios Nikolaos Magaliou — late 15th century), Verria (Anastasis Christou — 1315, painted by the famous Kaliergis, "the most brilliant painter throughout Thessaly"), Moni

tou Vikou (Hagia Paraskevi) in the Pind Mts in Zagori (15th century) and at the important ensembles of Palaeologan painting in Salonik (the mosaics at Hagioi Apostoloi, the frescoes at Hagios Nikolaos Orphanos) casts light upon a very careful selection of some stylistic features or some elements of iconographical anedotics, the source of which becomes thus clear¹⁵; additionally, it underlines the differentiation in terms of artistic spirit and attitude between these final moments of Byzantium, in one of the most vital and culturally personalized regions in the empire, and the new spiritual (and material) conditions of postbyzantinism.

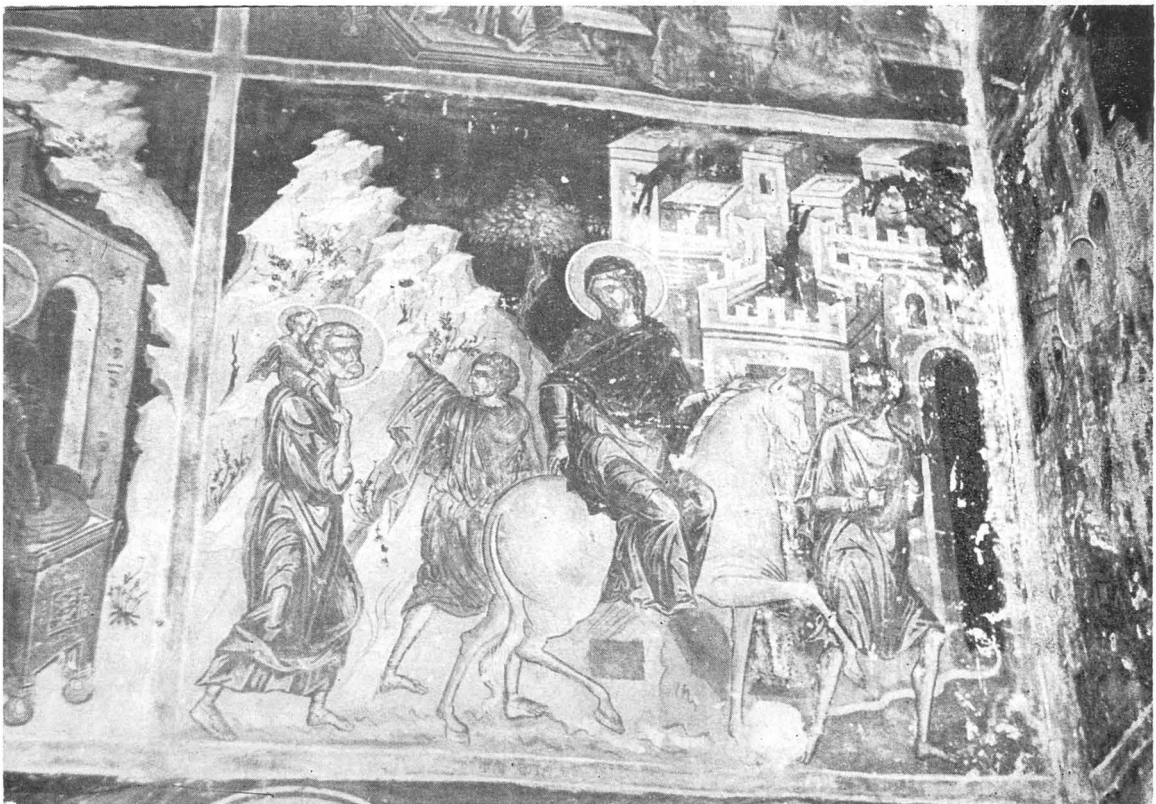
Three of the most important painters of the 16th century (Frangos Katellanos, Giorgios and Frangos Kontaris), whose monumental works were preserved in Epirus, Etholia, Thessaly and Macedonia, are of Theban origin. This led to the belief that their work is the outcome of an assumedly "school of Thebes". The research carried out so far cannot safely show (as the Greek exegetes recognize it themselves) whether these painters had reached Ioannina as trained artists, imposing their style there and prompting a whole subsequent development drive to art, which continued in the 17th century with the painters of Linotopi school, or with others like Dimitrios Kakavas (followed by three generations of painters born in his family), the Alistos brothers of Thessaly, Dimitrios of Trikkala and many others mentioned by M. Chatzidakis¹⁶ and by M. Acheimatsou-Potamianou¹⁷ as being either under the influence of Katellanos (to be a long time "quoted" as a model in the Hermeneiai), or a descendant of the freer and more direct style of the Kontaris brothers, or whether, given their early departure from their native town, which was lacking at the time a commissioner-supported artistic activity of a broader and more varied scope within the panorthodoxy of postbyzantinism, they could not have been trained about the metropolitan seat and the monasteries of Ioannina, where reputed schools were active and important pictorial ensembles, like those at Moni Dilios or in the

nave of Philantropinon, have been in work right those years. "The fact remains, however", M. Acheimatsou-Potamianou concludes¹⁸, "that the three Theban painters, especially Frangos Katellanos, gave this school a different dimension and scope, so that it represented in the 16th century the most notable painting movement in mainland Greece, opposite to that of the Cretan school". Likewise, we should not overlook that Ioannina in particular, and other towns like Trikkala or Salonik, were very busy in exchanging goods and had large-scope intercourse with Italy. These gave an easy opportunity to artists to come into contact with the Western art, as is obvious from the whole range of iconographic and stylistic compromises coming out of their painting, which did not lead however to the prevailing eclecticism of the Cretan art. A certain elegance in the garb of some characters (like Pilatus and Herodes in the Passion cycle at Moni Philantropinon), the undulating rhythm, the polyaxiality of attitudes and several other morphological and iconographic details relate to the world of the International Gothic style, whereas other scenes, like the already-mentioned Massacre of the Innocents after Raimondi's engraving, or a kind of ample Crucifixion introduced by Frangos Kontaris and favoured by the painters in Linotopi (a theme to which we shall revert in the second part of the study) are obvious borrowings from the Italian painting, that had been incompletely assimilated in point of stylistics and spiritually unsuited to the Orthodox program. To these, we should also add many other details which show the inevitable connection with the notable examples of the Cretan art, with the athonite frescoes and the icons circulating throughout the Greek world, and with their "pictorial guides", which brought about hosts of assimilations from the Western art and formulas devised by painters of Kandia by juxtaposing the Byzantine tradition to the Venetian painting¹⁹.

Confining ourselves to a cursory outline of the Greek postbyzantine painting, of its major aspects with effects on the art of the Romanian Principality-



1. *Pilate Procession*, nave, moni Philantropinon, Ioannina, 1531–32.



2. *The Flight into Egypt*, nave, moni Diliou, Ioannina, 1543.



3. *The Agony in the Garden*, Metamorphosis, Velltsista, Frangos Kontaris, 1568.



4. *The Sacrifice of Abraham*, Metamorphosis, Velltsista, Frangos Kontaris, 1568.



5. *Psalm*, Hagios Minas, Monodendron, Zagori, Michael and Constantinos, 1619.

ties too, we note that against the coordinates that gave the definition of a mediaeval "artistic school"²⁰, the elements relating to the *prevailing aesthetic theory* (in our case, the spiritual and dogmatic model furnished by Orthodoxy), to the *deep-going relation with the cultural tradition of the place* and the *tireless ability for stylistic innovation* within the given data, are emulated with, and subject to inner plastic-like caesuras, with effects on the moral order of the implied meanings, made by the eclectic imixtures in the *iconographic inventory*, in the *figurative and decorative repertory*, in *chromaticism and technique*. This brought about unexpected changes in the subsequent development of the "school of painting", or of the "artistic centre" and resulted in several *breaks in the continuity* inspired by the tension of a Total art, as was the art of Byzantium. These continuity breaks served as a squeezing breach to the spiritually

unassimilated formal syntagms, a basic desacralization of art and a positivation of the contained mystery. The original model was beginning to be emulated with in postbyzantinism and gradually substituted by formal prototypes, whose wider circulation in various media introduced heterogeneous details and stylistic pluralities, or entire "corrupted" heterodox images, establishing thus a condition exterior to the inner expression given by the initial principle and prescribing a reproduction mechanism for imagistic patterns which devitalized art through a false understanding of the repetitional canon of traditional Prototypes. This phenomenon is less visible in north-western Greece, where the presence of "artistic schools" and commissioners in one and the same type of civilization appeared as a unified, distinct cultural whole, whereas the "peculiar" hypostasis of the Cretan school -- notwithstanding the prestige of several monastic centers where some

of the Cretan artists were active and the presence of some exceptional works — turned this model into an image symptomatic of a decadent art, the expression of a spiritual crisis, and the prologue of a movement to be called *neobyzantinism* in the 19th — 20th centuries.



Judged against the context of south-east European postbyzantinism, the Brancovan painting is one of the last instances of *synthesis*, fostered on the coherence of an intricate cultural system integrated with the Byzantine tradition and also with the pertinent “local” characteristics. Likewise, the Brancovan painting furnished a kind of stylistics whose suitability-to-symbol has not been invalidated by the compromise of some prevailingly eclectic formulas or by the awareness and prescribed use of a right transfer mechanism, although, given the large number of foundations which needed a busy decoration activity and the work of many team-painters, it could have easily done so. As a viable self-contained, authentic cultural “being”, the Brancovan art has grown into a style capable of becoming itself a *Prototype*, to be enforced in the subsequent history of Wallachian art until it finally came off, against the 19th century mentality, as a national style (“the *neo-Romanian style*”). The special situation of Brancovan art against the postbyzantine cultural panorthodoxism and “internationalism” can be explained by several historical factors and deep motivations related to creation processes and mentalities within an ethnic community, which should be at least briefly mentioned here. Let us thus cursorily recall the distinct political condition of the Romanian Lands, as against the other parts of the Balkan world. The Principalities were granted political autonomy, freedom in the vehiculation of ideas and emulation of ideals, a status warranting a steady completion of the ethnic awareness, and, additionally, a kind of reference to the Byzantine legacy from the course of a continual growth and development that had incorporated (to the extent and under conditions

specific of the place) the mechanism of the Byzantine culture and spirituality into its own way of being, thinking and creating, rather than from an exterior, fully desintegrating stand in the strained attempt at recuperating a past Prototype of civilization²¹. Likewise, we should recall that the coherent cultural system of the Romanian society during the postbyzantine centuries could nurture, as it actually did, a vital process of continual innovation of the artistic forms, which continued to be fairly suited to their inherent aims. However, this uninterrupted dogmatic function of images did not bring about an outward, constrictive and rigid slavishness to the rigours of a certain iconic pattern or an accidental sliding under its dominion. The artistic innovation, based on *inner plastic shaping* of the iconographic patterns, with rare over-all reinterpretation of a subject, in an “idiom” in which the meanings are emphasised some way or another by changing the symbolic topography of the iconographic system in the architectural space, brought about a spiritual balance and a zone of familiarity characteristic of the Romanian medieval painting. Thus, the local Romanian tradition was referred to as a legitimate stock of Tradition, much like the way in which the Cretan art and that in the north-western Greece resorted to the last notable stock of Byzantium, i.e. the Palaeologan art: in its constantinopolitan or Macedonian variants, rather than as the legacy of prototypes of a preferential “artistic school” within a plurality of styles. Obviously, reference of the Brancovan painting to this “local tradition” did not come from the outside. Instead, this art had for three centuries grown into a culture in its own right under the postbyzantine panorthodox stamp, and had meanwhile assumed a specificity recognized as a determinant of spiritual personality of equal relevance to the whole Byzantine legacy. Otherwise stated, during the late 17th century, the basic Prototype built by Byzantium throughout the East, became here, after having long been assumed, equivalent to the local prototypes. To these, we

should also add the new aulic typology furthered, for an entire age, by the distinguished personality of Prince Brancoveanu, who reconstructed, through his donations throughout the post-byzantine world, the unity of cultural self-awareness in that world. Last but not the least, we should note the careful and even severe control of such imagistic immixture that could have altered the dogmatic coherence of the general artistic idiom—given that the theological turmoil throughout the 17th century, which sprang from the intensified Catholic propaganda and reformist tendencies, soaked, through several means at the Oecumenical Patriarchy, in education and in the intellectual movement of south-east Europe — was responsible for the apparent conservatism of the Brancovan painting, its retardant and tempered aspect ²², which appears as a paradox at a time when the intercourse with the West gained such scope as never before in the Romanian history.

In the second part of our study we shall deal with several images of the Brancovan mural painting in which certain elements of compositional rendition of the iconographic pattern, genuine stylistic details and figurative stances in the Wallachian painting program, whose source can be identified or just inferred, diversify the seemingly conservative nature of this art and exhibit inherent renewals in the range of prototypes and form- or content-compromises simmering under various interpretations and multifold-grasp of innovation, under the prevailingly unifying tone dictated by the *style* coherence. The sweeping scholastic sobriety, with a tentative note of apparent archaism in the use of the imagistic pattern, together with the general refinement of the culture at the time, sparkled off by the intellectual trends to neo-Aristotelian positivism (defining then the spirit of modernity) and a taste for the eclectic world (the East/West *double face*) of Venice — a city related to the Prince's interests in well-known travels and all kinds of commercial and diplomatic changes — brought the Brancovan painting, particularly that emanating about the Greek painter Konstantinos, in a natural relation

with the Cretan art. However, considering, on the one hand, the situation of the Greek postbyzantinism—as it has been outlined in the foregoing pages — which is far too involved in the tangled skein of its interdetermined “artistic schools”, fostering on the busy, all-sweeping circulation of the Prototypes as “pictorial guides”, Hermeneiai and artists — and, on the other hand, the sufficiently marked difference *in spirit* between the Cretan and the Brancovan art (as will be shown in the sequel), this hypothetical filiation is, at least for the time being, questionable. Additionally, we should also mention several general aspects as prerequisites of the remarks made herein. From Brancoveanu's far-reaching, fairly diversified connections with the entire realm of Byzantine legacy, with its main spiritual, monastic or metropolitan centers and also those involved in the commercial intercourse and in the system of political, diplomatic, donative and propaganda relations encompassed by the program of the ambitious Wallachian voievod — this being the object of a comprehensive bulk of specialized literature — we have focussed on several compendious studies on the relations between the Romanian Principalities and Epirus ²³, especially after a considerable amount of Greek field data, that were incentive in this respect, had cropped up. Our attention was attracted by a brief passage in which V. Papacosteia ²⁴, quoting Sotiriou for a safer side of his statement, says that “On devrait accorder une attention spéciale aux influences exercées par les épirotes aussi dans le domaine de l'art religieux, en peinture surtout; il paraît que l'activité des peintres épirotes ait été bien intense dans les deux Principautés”; likewise, Maria Ana Muzicescu mentions several times, unfortunately without insisting on or grounding her statements (most likely based on her own observations), the relations that could be established between the Romanian 17th century painting and that of Epirus (“Un examen de l'ensemble peint de l'église de Monodendron et de quelques autres se trouvant dans la région de Zagori, en Epire, relève d'impressionnantes similitudes ico-

nographiques et stylistiques avec la peinture du XVII^es. valaque”²⁵), all while noticing the complexity of the stylistic relations in the postbyzantine world, the interradiant relations of the Romanian Lands with the centers of flourishing artistic activity in the Balkans, i.e. Peć, Athos, Meteore, Epirus and Macedonia²⁶. To these observations, let us also add the information furnished by historians on Prince Brancoveanu's generous donations (most of which reinforced and continued the earlier donations by Romanian princes) to the Epirote monasteries at Pogoniana, in Ioannina (including those to the famous schools thereon — Ghiuma and Marutzi — whose pupils will dedicate encomiastic epygrams to the Romanian prince), Ostrov on the island, Moni Pateron, Moni Prophitou Iliou in Zitza, Moni Vellas, Hagioi Apostoloi in Katsika (all these from the diocese of Ioannina), Sosinou, an ancient stavropigy, Brodetsi in Polytsiani, Panaghia Dorahani²⁷, the hosts of Romanian monasteries dedicated in the 17th century to the Pogonian places (Goura of Dipalitsa, Molyvdoskepastou) and Ioannina dioceses; the frequent commercial exchange which ensured busy intercourse between the two areas²⁸; the large number of Epirotes, merchants and intellectuals, clerics, hierarchs (the metropolitans of Ioannina are likewise often in Bucharest, together with other ecclesiastical dignitaries from the whole Orthodox world) and political personalities, themselves dignitaries at the Romanian courts (some striving up to the princely position as did Gheorghe Duca, whose son, Constantin Duca, himself Prince of Moldavia, was to be married to Mary, daughter of Brancoveanu), “pre-Phanariotes”, as Eugen Stănescu called them²⁹, the most well-off of which founded themselves churches and monasteries in the Principalities, which they, or their successors, dedicated to the Rumeliote places³⁰; then, the presence down to Brancoveanu's time of several known Greek painters (a true vogue of Greek artists — in a broader philohellenic trend — in the last quarter of the 17th century, when the strained situation of the monasteries in Greece drove the pain-

ters away to other parts of the post-byzantine world of work), among which let us quote Gheorghe the Greek and Dima the Vlach of Topolnitsa (1673), Gheorghe, Mihail and Dima, all the three painters from Ioannina, who after having decorated (1672) together with Nicolae and Ștefan of Iassy the church of Cetățuia monastery, founded by the Rumeliote G. Duca, established themselves in the Bacău region (where they must have continued painting), and, a little earlier, under Ștefăniță Lupu, one, Ioan by his name, who signed in Greek the painting at Hlincea³¹. The latter was the foundation of Mary, daughter of Petru Schiopu (Peter the Lame), married to Zotu Tzigaras of Ioannina, one of the reputed Epirotes established in Venice. In addition to other Greek painters whose existence can only be inferred upon confronting details of painting or by mentally reconstituting lost ensembles of painting, we ought to mention Konstantinos, a Greek who had come to decorate the foundation of Princess Maria, wife of Șerban Cantacuzino (1683), and remained in Wallachia thereafter as principal master-painter at Hurez and at several other foundations of Brancoveanu's.

Even a brief examination of the available literature on the Romanian-Epirote relations, diversified and busy as they were, shows that they were both immediately established and, more often than not, through the intermediacy of Venice. Iorga was the first to explain the unexpected dynamics of the relations tying various parts of the south-east European world, the movement across the geography of the Byzantine legacy passing most frequently through the cosmopolitan *Serenissima Repubblica*. Indeed, the earliest Epirote merchants to arrive in the Romanian Lands were coming from Venice, and Brancoveanu himself was in touch with many merchants, diplomatic agents, money changers, trustworthy persons of the Prince, teachers and preachers, most of whom were Greeks from Epirus who may have passed through the Wallachian court, to settle later in the Lagoon town³². This contributes to the confusion and ambiguity about the source of various

iconographic compromises and stylistic innovations in the Brancovan art, and certainly the mere presence of only one by all means Greek painter — Konstantinos — of unknown origin, cannot illuminate the sources and the vehiculation of images. However, in this situation, the origins and filiation of several elements in the painting, which are all the more important as these apparently minor changes and compromises in content and form show the transformations underwent by culture and mentality at the time and subtle mutations especially in the attitude and type of religious sensibility³³, could be finally clarified by the pictorial images themselves, judging the resemblance among prototypes, iconographical patterns and details coming from the far-and-near circulation of those “pictorial guides”, whose existence is incontrovertible considering the similitude between frescoes remote from

each other in terms of both time and space. This evidence of the transmission of prototypes could thus serve as a plea — to inspire perhaps as much confidence as the documents themselves do — for *the community of the post-byzantine artistic area*, for the *distinct remanent force of tradition* in its various cultural regions and for the *spread of some surprising formal innovations*. These new elements came either immediately from the Western world or were wrought through successive transpositions of the new into the morphology of the old idiom *via* the interpretation and fashioning mechanism prescribed by historical and subjective factors, sometimes by the conditions of the extra-aesthetic context of each artistic phenomenon and at other times by the training of some artist, showing the inherent vitality of creation and the spiritual mobility within the panorthodox realm.

¹ Plato, *Phaidon*, 61 b; Aristotle, *Poetics* IX.

² As commented upon, for instance, by Kurt Weitsman, *The Classical in Byzantine art as a Mode of Individual Expression*, published in *Byzantine Art, an European Art*, Lectures, Athens, 1966; and Andrei Cornea, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300–800)*, Bucharest, 1984.

³ *Miniatures Painting and Mural Decoration*, published in *Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton University, 1975, p. 109.

⁴ Agapi Karakatsanis, *The Icons of Stavronikita Monastery*, Athens, 1974, p. 44.

⁵ According to the history of the monastery, outlined by Manuel Chatzidakis in the catalogue of the icons preserved there (*Icônes de St. Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venice, 1962) and Alex. Embiricos, *L'école crétoise — dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967.

⁶ See M. Chatzidakis, *op. cit.* and *Considérations sur la peinture post-byzantine en Grèce*, in the Proceedings of the first Congress of Balkan and southeast European studies, Sofia, 1966 (published in Sofia, 1969) and the earlier study *Contributions à l'étude de la peinture post byzantine*, in *L'Hellénisme contemporain*, Athènes, 1953; “... le Mont Athos, les Météores, le Mont Sinai qui, avec leur prestige dans le monde orthodoxe, érigent en fait la peinture crétoise en art officiel, fidèle par excellence aux traditions grecques et orthodoxes de dogme et de style”, Chatzidakis writes in the catalogue of the icons at San Giorgio dei Greci, p. XLIX.

⁷ Citing from J. P. Richter, Embiricos (*op. cit.*) and Chatzidakis ascribe on several occasions (amongst which a whole study on this problem, *La peinture crétoise et la gravure sur cuivre italienne*,

-Héraclion, Crète, 1947) to Theophanes the introduction of the new imagistic pattern of The Sacrifice of the Innocents, in emulation of one of Marc' Antonio Raimondi's engravings, itself done after a drawing by Raphael. Mirtali Acheimatsou Potamianou (in her *Monastery of Hagios Nikolaos ton Philantropinon and the First Phase of Postbyzantine Painting*, Athens, 1983) contends that Theophanes only employed a western prototype that had already been used by postbyzantine artists, as the image on the nave at Moni ton Philantropinon (1531/32) which was several years earlier than the one, ascribed to the Cretan painter, at the athonite Lavra (1535). She specified that the difference between the two representations, having as a common source the same engraving by Raimondi, shows differences of spirit between the athonite and the Epirote art.

⁸ As is, for instance, the icon at the Byzantine Museum, Athens, representing the Nativity, dated to the 15th century (see the catalogue of the exhibition organized upon the centennial anniversary of the Christian Archaeological Society, 1984–1985, pp. 26–27), faithfully reproduced in a 16th century icon in the collection at San Giorgio dei Greci; two other fairly similar variants are warded off in the collections of the museums in Leningrad and London (see Gordana Babić and M. Chatzidakis, chap. *Le icone della penisola Balcanica et delle isole Greche 2*, in *Le icone*, Mondadori, 1981, p. 312). Examples of this kind crop up during the postbyzantine age and their comparative study could be extremely relevant for the circulation of prototypes.

⁹ Here too, a large number of examples could be given: an icon signed by Michael Damaskinos, in the collection of St. Catherine's Monastery on Sinai, representing the Adoration of the Magi,

provides, against the golden background, synaxes of typically Byzantine archangels and angels flying upon bold diagonals in a foreshortening fashion reminiscent of the abilities of the Renaissance masters; and in the baroque styled crowd of the scene, St. Joseph stands in the traditional posture and garb next to one of the Magi who is dressed in Venetian fashion, with a brocade dress and ermine collar. The icon is reproduced with details in the catalogue of the exhibition of Byzantine and postbyzantine art organized in Athens in 1986, pp. 134 – 135.

¹⁰ Out of which we quote: Milto Garidis *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance 1450–1600* (Thèse de Doctorat d'Etat présentée par l'auteur sous la direction de Jean Lassus, Paris, 1980) and idem, *Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVI^e siècle*, Ipeirotika Chronika, Ioannina, 1982; Giorgios Gounari, *The Murals of Hagioi Apostoloi and of Panaghia Rassiotissa in Kastoria, a Contribution to the Study of Postbyzantine Art*, Thessaloniki, 1980; Teopisti Liva-Xantaki, *Les peintures murales du monastère de Dilios*, Ioannina, 1980; Myrtali Acheimatsou Potamianou, *op. cit.*; Anastasia Tourta, *Approchement aux œuvres des peintres de Linotopi, l'église de St. Nicolas Vitsas et de St. Minas à Monodendrion (Zagori)*, Doctoral thesis presented in 1986. In several earlier, already quoted, studies, Chatzidakis assigns the artistic "production" in these centers to a gradual impoverishment of the local traditions, and regards it as naïvely popular and artisanal after 1700, when the representatives of the 16th century, Frangos Katellanos, the two Kontaris brothers and the mural painters of the nave at Moni Philantropinon and at Dilios, whose names did not come down to us, are referred to as pupils of the "Cretan school", although Millet had much earlier noticed the clear reaction in Katellanos' work against, for instance, the classicizing style of Theophanes and the visible use of compositional schemes of the 14th century painting in Macedonia. It was only recently (in *Le icône*, *op. cit.*, p. 316) that Fr. Katellanos was recognized as "un peintre la cui opera, in contrasto con il classico, quitto stile di Theophanes, esprime l'opposito indirizzo con tendenze verso il barocco", although the relations between the two main "schools" of the Greek postbizantinism are next dilated upon, especially in terms of iconography, and the mural painting of Katellanos is assigned to the influence of the "portatili cretesi". The style developed by Katellanos would be taken over by the two Kontaris brothers with a stronger "expressionist" tinge, and subsequently by the entire 17th century art in northern Greece.

¹¹ Moni ton Philantropinon, whose paintings was done in several stages: the nave – 1531/32, by unknown painter, the vaults of the nave – 1542, by Fr. Katellanos, the narthex and the western, northern and southern exonarthexes – 1560, by Giorgios and Frangos Kontaris; Moni tou Dilou, painted in 1543 by a still anonymous painter.

¹² The church in Krapsi village, decorated in 1563 by the Kontaris brothers; the church of the Metamorphosis Monastery, near Veltsista village – 1568, ascribed only to Fr. Kontaris and the church Hagios Dimitrios in the center of the village, which can, in all likelihood, be ascribed to the same painter. Another group of churches in Zagori was painted in the early 17th century by Michael and Konstantinos, mural painters of the Linotopi school, who took here much from the iconography and style of the 16th century Epirote prototypes (among these, let us mention H. Minas at Monodendrion and H. Nikolaos at Vitsas).

¹³ The altar and the nave were painted in 1548 by F. Katellanos and the narthex by the Kontaris brothers in 1566.

¹⁴ Wholly painted by F. Katellanos in 1553.

¹⁵ We shall see, in the second part of this study, how such details are there vehiculated over a wider area, some going through multifold filtrations as far as the Romanian places. This reveals an unexpected trace of the iconographical prototypes and elucidates the source of these models and, sometimes, even the origins of the artists.

¹⁶ In "Contributions...", L'Hellenisme contemporain, 1953.

¹⁷ *op. cit.*, p. 242.

¹⁸ *op. cit.*, p. 247.

¹⁹ See the pertinent studies and the dissociations of the prototypes made by Milto Garidis in "Les grandes étapes...", Ioannina, 1982, between the Cretan and the Epirote art.

²⁰ As it is described by M. Acheimatsou Potamianou, *op. cit.*, p. 244.

²¹ In the case of Serbia, the question of the Byzantine tradition and of the identified Serbian traditions was: "Chiedendo ai loro pittori completa fedeltà all'ortodossia e ai principi della pittura a fresco e di icone segnati dagli antichi maestri, i dotti vescovi serbi del tardo XVI secolo affermavano l'importanza della tradizione (the Italics are ours) la bellezza dei monumenti serbi locali e il culto di santi locali, ricordando in questo modo l'assistenza dello precedente e dell'originario patriarcato serbo del quale si consideravano eredi"... "Isolati nella loro ortodossia e basandovi sull'arte medievale serbe, i pittori erano ancora convinti che l'unico ideale di bellezza potesse essere trovate nella tradizione." (Gordana Babić, M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 306, 309). Likewise, M. A. Muzicescu noted (in *Étapes du langage pictural aux 16–18^e siècles. Reflexions sur la relation entre la forme artistique et «l'œuvre témoin»*, RESEI 2, 1972, p. 175) in connection with the postbyzantine art throughout south-east Europe: "Il y a dans cet art, qui manque généralement de chefs d'œuvres... un témoignage d'une force étonnante de l'autorité exemplaire qu'exerçait la tradition nationale, de la puissance toujours actuelle des survivances dans un monde vivant de souvenirs qui l'aidaient à justifier et à soutenir son rêve de délivrance".

²² Without delating on the movements of ideas and dogmatic controversies that have stirred the 17th century orthodox church, which came off mainly as the renewal of education, the arrival of some theologians, philosophers, preachers, scholars and the foundation of some academic schools of Padovan-like neo-Aristotelian (the St. Sava Academy in Bucharest), or Jesuite tinge (as was that established earlier under Matei Basarab at Tirgoviște), for which there exists a comprehensive literature (of which, let us briefly recall; Kléobule Tsurukas, *Les débuts de l'enseigne-*

ment philosophique et de la libre pensée dans les Balkans. La vie et l'œuvre de Théophile Corydalée, Thessalonique, 1967; idem, *Gli scolari greci di Padova nell'rinascimento culturale dell'Oriente ortodosso*, Padova, 1958; idem, *Les premières influences occidentales dans l'Orient orthodoxe*, Balcania VI, 1944; Victor Papacostea, *Les origines de l'enseignement supérieure en Valachie*, RESEE 1 — 2, 1963; Virginia Vasiliu, *Constantino Brâncoveanu e il cattolicesimo (alcune notizie nuove intorno alla sua politica religiosa)*, Ephemeris Dacoromana, Annuario della Scuola Romana di Roma, III, 1925; A. Camariano-Cioran, *Les Académies principières de Bucarest et de Iassy et leurs professeurs*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1974; Virgil Căndea, *Les intellectuels du sud-est Européen au XVII^e siècle*, RESEE, 8, 1970; a.s.o.), let us observe that, in terms of the iconographical and stylistic compromises of Cretan and Greek art, to this conservative trend of the Brancovan painting there correspond the theological literature written and printed at that time in the Romanian Principalities. In reaction to the wavering between Protestant and Catholic trends in the Greek church, or at the Oecumenical Patriarchate of Constantinople, or in Russia (the Kiev school, the reforms adopted by Peter the Great), this Romanian religious literature consists of a then-impressive number of works on Orthodox dogmatics and apologetics (many of which were printed in Greek to be sent to the priests and monasteries in the south), basic translations, philocalical texts and all that is needed in the Service: canonical, liturgical, homily books, a.s.o. (see Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, Bucharest, 1981).

²³ N. Iorga, *Fundațiile Domnilor români în Epir*, *Analele Academiei Române*, sect. hist., 2nd series, vol XXXVI, Bucharest, 1914; Marcu Beza, *Urme românești în Răsăritul Ortodox*, Bucharest, 1935; Victor Papacostea, *Esquisses sur les rapports entre la Roumanie et l'Épire*, Balcania, I, 1938; Demostene Russo, *Studii istorice greco-române*, vol. I—II, Bucharest, 1939; and the monumental study crowning a rich research activity, due to Ariadna Camariano-Cioran, *L'Épire et les pays roumains. Contribution à l'histoire des relations gréco-roumaines*, published by L'Association d'Études épirotes, Jannina, 1984.

²⁴ *op. cit.*, p. 7 and footnote 3.

²⁵ Maria Ana Muzicescu, *L'Etat actuel des recherches sur l'art roumain du Moyen Age*, in *Actes du 11^{ème} Congrès International des Etudes du sud-est européen*, Athènes, 1970 (vol. I, *Rapports*, Athènes, 1972, pp. 343 — 359). Indeed, it is from Zagori, one of the richest regions of Epirus, that many immigrants came (in successive waves down to the 19th century), and once established in the Romanian Principalities they kept up relations with their native place. The churches referred to by M. A. Muzicescu are painted in the early 17th century by several painters of the school of Linotopi (a village nearby Kastoria). We shall ourselves revert to the frescos at Monodendron and Vitsas.

²⁶ The author cites here (*op. cit.* pp. 352 — 353) what Răzvan Theodorescu would call in his communication "Ecouri italoelvine în arta aulică din țările române către 1600. Texte și context" (presented at the Fifth Session of the Romanian National Committee for the History of Art, Bucha-

rest, 1986) the internationalism of the postbyzantine world, the painter Gheorghe of Bucharest, who worked together with Michael from Salonik at the decoration of the narthex of the Archangels' Church in Arbanassie, and the Romanian mural painters working in Thessaly during the late Middle Age (references to Orlandos).

²⁷ According to the Princely *anatepheroles*, quoted by Papacostea and A. Camariano-Cioran; see Dinu C. Giurescu, *Anatefterul, condica de porunci a visteriei lui Const. Brâncoveanu*, *Studii și materiale de istorie medie*, V, 1962 (for the donations in Epirus, pp. 361 — 362, 443 — 444).

²⁸ N. Iorga, *Istoria comerțului românesc*, Bucharest, 1929.

²⁹ *Prêphanarioles et phanarioles dans la vision de la société roumaine des XVII — XVIII^e s.*, Symposium *L'Epoque phanariote*, 1970, Thessaloniki, 1974.

³⁰ Let us briefly recall here (after *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II Bucharest, 1981, pp. 272 — 273, and A. Camariano-Cioran, *op. cit.*) the foundations of some Epirotes in the 17th century Romanian Lands; Bucium monastery — Iassy (Clatia), founded by Păun-vameșul, a native from Ioannina, Cetățuia monastery — Iassy, founded by Gheorghe Duca, the voivode of Epirote origin, decorated by mural-painters from Ioannina and housing the tomb of N. Kerameus, the reputed physician-philosopher, himself a native from Ioannina, who studied in Venice, Golgotha monastery — Dimbovitsa, founded by Pătrașcu The Good and repainted by Nicola Vistierul (the Treasurer), a native from Ioannina, who dedicated it to Metamorphosis at Meteore, Roata Cățunu monastery — Vlașca, founded, together with "moșul Serafim", by Iane Popa, a rich Epirote merchant, who paid for the paintings, Codreni Mostiște monastery — Ilfov, a foundation of Dumitru Dona and rebuilt by Panos Pepano, who dedicated it to Molyvdoskepastou and Dryanou monasteries, the church of Gliorma Banul in Bucharest — surrounded by the Greeks' Inn — a monastery dedicated to Pogoniana, and not so far from it, Stavropoleos monastery of the early following century, which was likewise associated with an Inn, founded by Ioanikios from Goura monastery (Oslanitsa), to which the monastery in Bucharest together with Roata monastery would be dedicated.

³¹ According to other art historians Vasile Drăguț, *Arta Românească*, Bucharest 1982; Ana Dobjanski and Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Bucharest 1979), the painting at Hlincea would be due to Matei, son of Ioan, a Romanian mural-painter who had also worked to finish the painting at Golia (Iassy) in the same year 1660. According to our view, the somber, dry and chromatically dull feature (as defined by V. Drăguț, *op. cit.*, p. 382) and several themes and iconographical details would pledge, as Răzvan Theodorescu also observed, for the Greek origin of at least one of the painters at Hlincea.

³² A certain Nikos Papa Zarafis, a native of Pogoniana, merchant in Bucharest, brought for

Brancoveanu Venetian goods with the aid of his friends there: Manos Apostolou, Jacob Pylarino (who had passed through Bucharest as a preacher) and Nikos Karayannis (Brancoveanu's special envoy in Venice). Coming from the rich family of merchants, Panayotis and Dona Pepano, a founder of monastery in Wallachia, Papa-Zarafis was in Venice in 1667, where he met and then accompanied to Padua Constantin Cantacuzino, to whom he would also send pecuniary aids during his studies. Much further information concerning details and the atmosphere pertinent to the presence of the Epirotes in Venice, and their relations with the Roumanian Principalities may be found in N. Iorga's *Cîteva ştiri despre comerţul nostru în*

sec. ̃VII – ̃VIII, *Analele Academiei Române*, sect. hist., 2nd series, 1914–1915 and A. Camariano-Cioran, *op. cit.* chapt. III and V.

³³ André Grabar (in *L'Art du Moyen Age en Europe Orientale*, Paris, 1968) spoke of a true "compromising aesthetics", an idea taken over by Răzvan Theodorescu (in *Gusturi şi atitudini baroce la români în sec. XVII. Note liminare I*, SCIA, 1982) and discussed, after having established its succession, as a typically Baroque relativity of tastes. We believe, however, that in the case of religious painting, the effect of a spiritual crisis is more likely to be at play than is the range of artistic tastes in a historical epoch.

La restauration, encore assez récente, de la peinture murale du narthex de l'église « Doamnei » (= « de la Princesse ») de Bucarest offre de fort bonnes conditions de recherche qui permettent d'observer de tout près les images dont l'aspect était, hier encore, altéré par une mauvaise visibilité¹.

Dans l'évolution de la peinture religieuse de Valachie, l'ensemble mural de l'église « Doamnei », réalisé en 1683 par les maîtres-peintres Constantinos et Ioan, constitue un moment important². Quant à nous, il s'agirait même d'un moment-clef puisque c'est dès maintenant qu'apparaissent avec prégnance les solutions stylistiques de ces deux peintres qui, pas plus tard que vers 1690, à Hurezi, vont imposer un style demeuré depuis caractéristique de la majorité des ensembles muraux représentatifs de la peinture aulique au temps du prince Brâncoveanu. C'est en effet ici, à Bucarest, dans cette fondation de la princesse Cantacuzène (d'où le nom de l'édifice) que de nombreuses et significatives analogies de style dans l'ordre de la peinture murale³ frappent l'œil du chercheur. Aussi, est-ce à partir d'elles que les lignes ci-dessous se proposent le tour d'horizon énoncé sur la composition picturale à l'époque dite « brancovan ».

En ce même XVII^e siècle, mais avant les années '70 et davantage au temps du prince Matei Basarab⁴, la peinture se caractérisait par une vision traditionaliste, conservatrice, se manifestant sous plusieurs variantes stylistiques où se concentrent différents paramètres qui, de ce point de vue, sont édifiants :

- compositions aux structures asymétriques, paraissant parfois n'être qu'un fragment d'un tout dû au hasard d'une adaptation au champ proposé à la décoration (Rebegești); ou bien des compositions rigides ou simplistes (Dobreni) obtenues par la réduction du nombre des personnages et la simplification à outrance des éléments de paysage dans les images (Săcuieni);
- dessin parfois gauche et surtout dépourvu de souplesse dans le tracé et la conduite du trait (Săcuieni), d'où le caractère statique de l'image;

UN TOUR D'HORIZON SUR LA COMPOSITION DANS LA PEINTURE MURALE AUX PREMIERS TEMPS DU STYLE « BRANCOVAN »

Corina Popa

- construction des personnages selon le rapport 1 : 6, 1 : 7, ce qui représente un écart systématique du canon byzantin 1 : 9 utilisé de préférence dans la peinture byzantine et postbyzantine — telle la peinture valaque du XVI^e siècle — et recommandé à l'époque tardive par Denys de Fournas dans son *Herminéa*⁵;

- conception spatiale dénotant le manque d'importance que le peintre accordait à suggérer l'espace, au profit des personnages qui sont, eux, figures en gros plan (Arnota) et sous-dimensionnés par rapport aux éléments d'architecture et de paysage (notamment des montagnes) qui restent fragiles.

Contrastant avec les caractères ci-dessus, la peinture de l'église Doamnei témoigne d'un langage plastique de grande complexité, organisé à partir d'une syntaxe dont on peut supposer qu'elle ait été utilisée consciemment et qui, de toute façon, par l'interprétation qu'elle donne, atteste un dépassement des anciennes règles de représentation iconographique et un renouveau de la vision picturale. Ainsi, on y remarque :

- des compositions équilibrées sans avoir eu recours à une symétrie rigide ou à la réduction du nombre de personnages secondaires d'une scène;

- un dessin sûr et souple, comme trait et comme tracé, se proposant de

rendre une grande diversité d'attitudes et d'expressions des personnages et qui, de ce fait, assure la verve narrative des scènes ;

— la suggestion de l'espace au moyen d'arrière-fonds de couleur et d'éléments scénographiques destinés à signifier une véritable présence plastique ; c'est là un caractère qui va définir d'ailleurs l'entière peinture de l'époque brancovan⁶.

Avec de pareils paramètres stylistiques, les images murales de l'église Doamnei se structurent à partir de procédés géométriques — des « patterns » — qui articulent toute la série de composantes du langage plastique en un tout cohérent. Probablement que les deux peintres utilisaient un projet initial composé de réseaux et de tracés géométriques et linéaires destinés à mettre en évidence l'importance iconographique de ces composantes une fois transposées dans les scènes et que c'est sur les bases de ce projet qu'ils établissaient l'ordonnance des éléments figuratifs et scénographiques dans les images.

1. En traçant les deux diagonales du carré ou du rectangle d'une scène, nous avons pu observer que, régulièrement, c'est sur la diagonale de gauche (bout d'en-haut) à droite (bout d'en-bas) qu'est placé le Christ ou saint Georges — les personnages principaux des deux cycles iconographiques de la peinture du narthex⁷, — et, parfois aussi, le ou les personnages figurés à droite dans l'image (*Marchands chassés du temple*, *Guérison des infirmes*, *Saint Georges chassant les mauvais esprits du temple*). D'une scène à l'autre, la même diagonale sectionne le nimbe du Christ en différents points — parfois étant seulement tangente à la circonférence du nimbe, d'autres fois comprenant aussi sur son tracé divers repères du bras du Christ ou bien les mains de ce dernier rencontrant celles d'un autre personnage.

Toujours sur la diagonale s'inscrivent les accents linéaires obliques des scènes, tels que : la lance de Saint Georges, les bras d'un des personnages des *Marchands chassés du temple* (fig. 1), etc.

2. Nombre de scènes nous ont permis de constater le partage, sur la verticale, du champ des panneaux en zones dont chacune semble établie sur les bases de la section d'or. Dans certains cas ce rapport est décelable aussi entre les côtés des panneaux. Des détails de couleur et dessin apparaissant dans beaucoup d'images ont le rôle de « signaux visuels » destinés à attirer expressément le regard sur ce compartimentage. Dans la majorité des scènes, le groupe des apôtres entourant le Christ constitue le petit segment du rapport, généralement du côté gauche du panneau, mais il existe des cas où le même départage est fait aussi du côté droit. Si on utilisait ce segment comme rayon à partir du point d'intersection des diagonales, on pourrait construire un cercle qui s'avérerait correspondre à la zone « active » — et donc, iconographiquement parlant, immédiatement percevable — de la scène renfermant le Christ, un apôtre et tel autre personnage.

Ne manquent pas non plus les cas où ce même rapport apparaît sur l'horizontale : par exemple, les mains s'inscrivent fréquemment sur un tracé horizontal commun qui, d'après ce rapport, partage en hauteur la surface rectangulaire du panneau.

3. La représentation des figures relève souvent du rapport harmonique Φ : constamment, le corps des personnages est figuré par deux segments : vertex — circonférence médiane du tronc — pied, sont en rapport Φ , le membre supérieur attestant toujours cette même proportion. Les relations entre les dimensions des composantes de paysage ou entre les diamètres des surfaces circulaires de l'image, tout comme les pièces de mobilier sont pareillement organisées d'après la section d'or.

Encore que la valeur de ces rapports ne soit pas constamment égale au nombre d'or 1,618 mais seulement varie autour de ce chiffre, le fait de la retrouver dans chaque image et même, ci ou là, cinq ou six fois dans une scène, nous porte à penser que les peintres ont utilisé ces procédés intentionnellement les considérant une méthode sûre pour construire des images harmonieuses⁸.

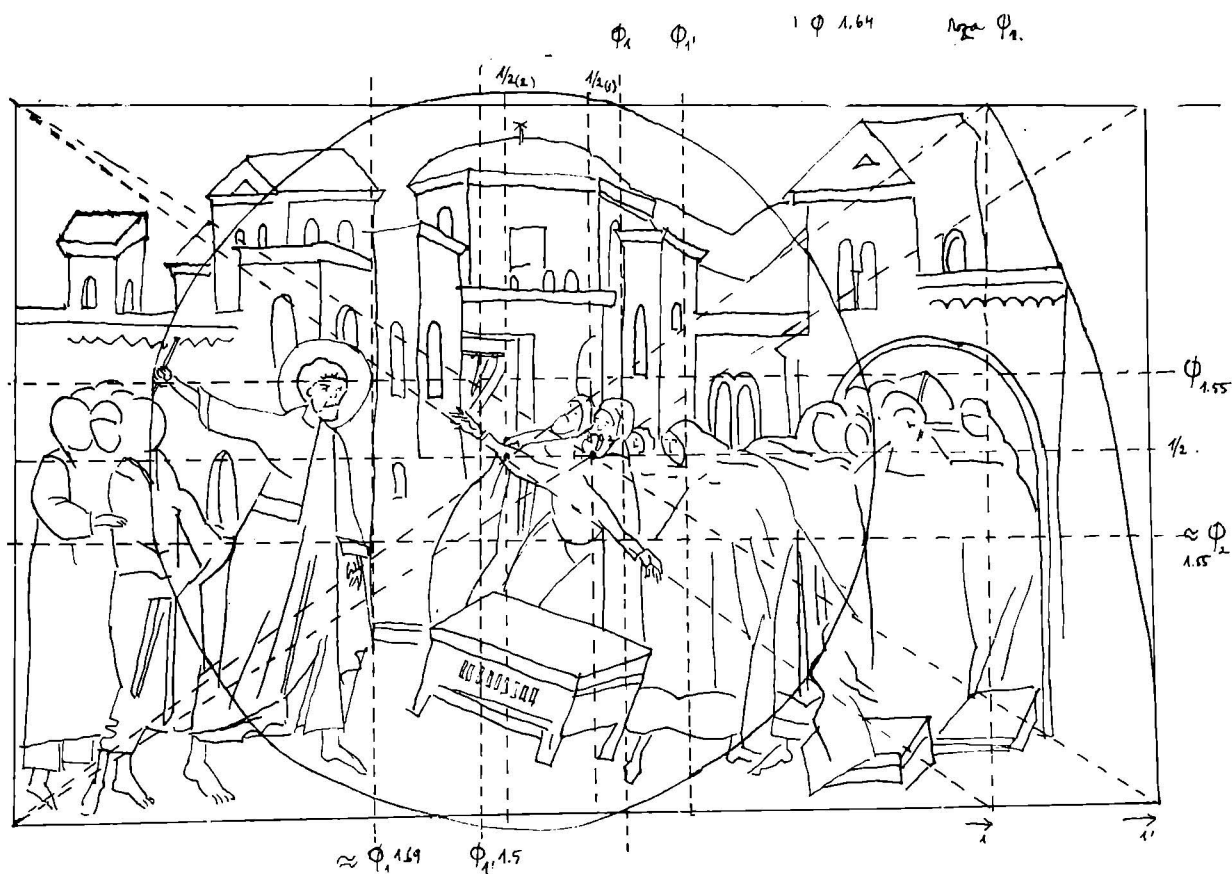


Fig. 1 a et b, Bucarest, Eglise-Doamnei: « Marchands chassés du temple ».
<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

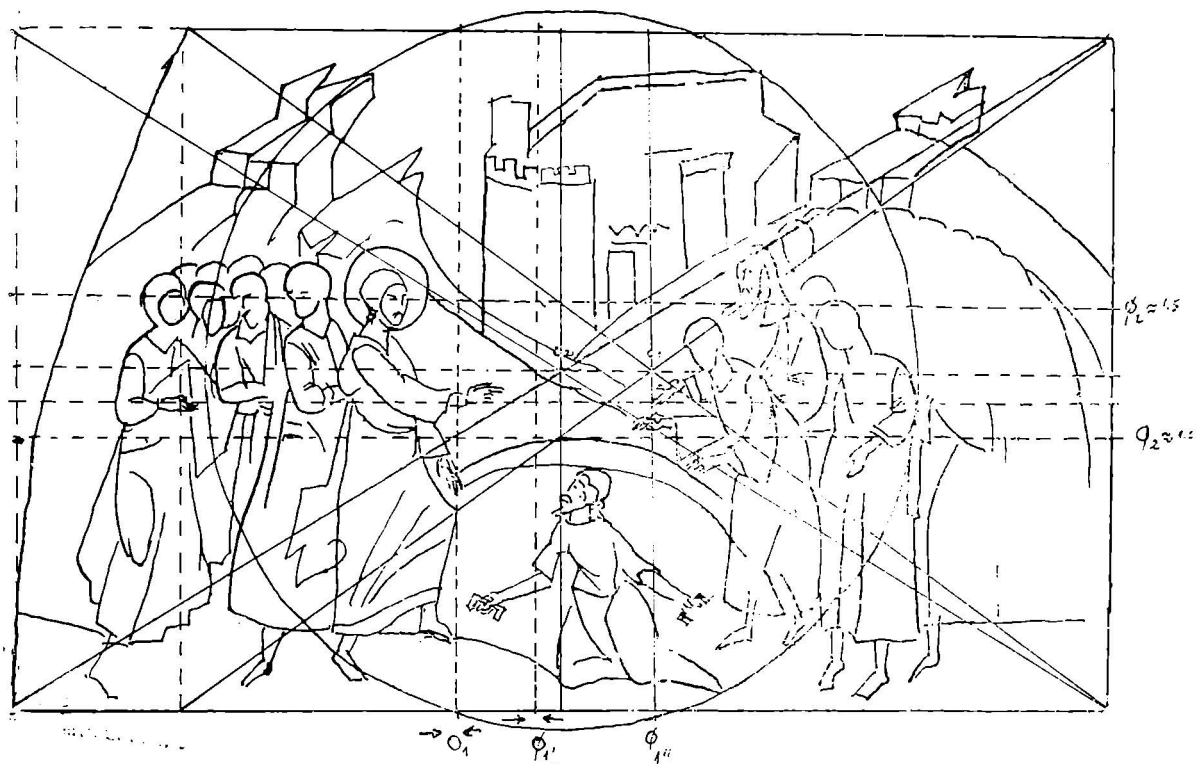


Fig. 2 a et b, Bucarest, Eglise-Doamnei : « Guérison des infirmes ».

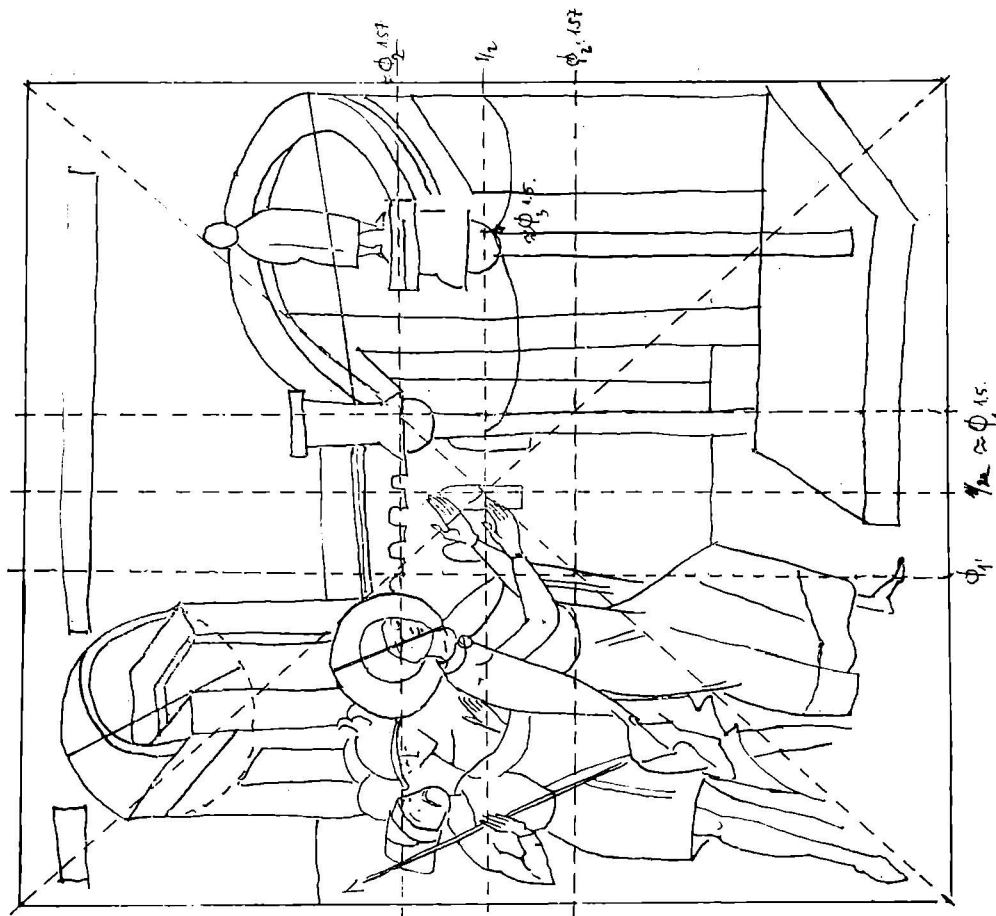
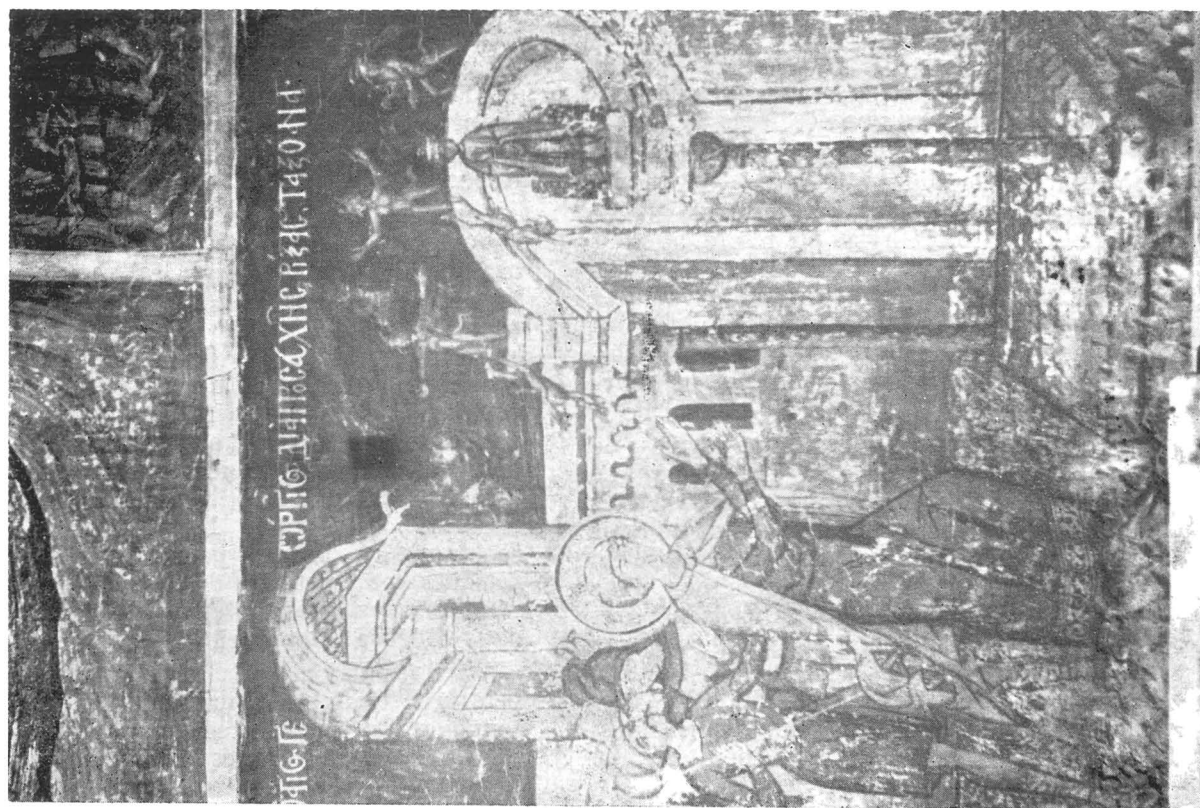


Fig. 3 a et b, Bucarest, Eglise-Doannei : « Saint Georges chassant les mauvais esprits du temple ».

Les compositions asymétriques, prédominantes d'ailleurs à l'église Doamnei, sont équilibrées et construites avec une fermeté qui s'explique précisément, pensons-nous, à cette dissimulée structure géométrique dont l'effet principal est d'assurer une perception confortable, reposante.

Nous avons comparé la peinture de l'édifice bucarestois avec des images de facture paléologue de Karyie-Djami et de Saint-Nicolas-des-Princes de Curtea de Argeș, puis nous avons examiné la structure de quelques scènes de la peinture valaque du XVI^e siècle (Snagov, l'hospice de Cozia), enfin celle d'images provenant d'ensembles peints à la première moitié du XVII^e siècle où nous n'avons décelé qu'absolument par hasard et seulement en des cas isolés la présence de la section d'or. Toutes ces données nous incitent à considérer que ce rapport géométrique ne constitue guère un procédé caractéristique de la peinture byzantine et postbyzantine.

À ce que nous sachions, le problème des proportions harmoniques n'a pas encore été signalé dans la littérature concernant la peinture byzantine. Nous rappelons toutefois que Matila Ghyka a bien signalé l'utilisation de ces rapports dans l'architecture byzantine en y précisant la fréquence et même la prédilection pour les structures géométriques simples basées sur le cube, l'hémisphère, le cuboctaèdre, ainsi que pour le module $\sqrt{2}$ dérivé du cube, du cuboctaèdre et du prisme octogonal⁹. Matila Ghyka se réfère aussi à Sainte-Sophie de Constantinople mais les structures qu'il apprécie comme typiques de ce monument se retrouvent pourtant tout au long de l'architecture byzantine et même postbyzantine¹⁰.

Dans son « Manuel des normes de peinture » (l'*Herminéa* déjà évoquée), Denys de Fournas parle de « mesures naturelles des corps humains », mais ses indications concernent *seulement* la construction des figures, non pas aussi celle de la composition tout entière d'une scène. Denys de Fournas exhorte les jeunes à l'étude de l'œuvre de Panselinos, peintre de l'époque paléologue, « afin d'y déceler les *mesures* et les traits des figures peintes », ce

qui, autrement dit, signifie statuer l'autorité de la peinture paléologue pour l'époque tardive de l'art byzantin¹¹.

Parmi les traits stylistiques de la peinture byzantine tardive, la composition est le plus souvent subordonnée à des formules traditionnelles reprises machinalement d'un peintre à l'autre et d'une époque à l'autre sans impliquer d'aucune façon l'interprétation personnelle de l'artiste. Et même — aussi sommaires qu'elles soient — les données offertes par les descriptions incluses dans l'*Herminéa* se réfèrent surtout à l'iconographie, à l'inventaire d'éléments scénographiques requis, sans jamais indiquer les caractères de style que l'image doit réunir¹². Cela suppose que le peintre se voyait laisser certaine relative liberté de solution, à l'insu des conditions restrictives imposées par des rédactions iconographiques promues au statut de « normes » de peinture. Il n'est pas exclu que cette apparente négligence des aspects relevant du style et de la structure intime de chaque image découlât de l'importance primordiale accordée par l'art byzantin à l'élément figuratif, d'où la concentration de l'artiste sur l'élément principalement signifiant — la figure humaine —, alors que le décor des scènes, d'une importance jugée secondaire, subissait un traitement conventionnel, ne se constituant que rarement en composante narrative aux caractères particuliers bien appropriés au thème respectif.

Aussi, le fait des peintres Constantin et Ioan d'essayer de structurer harmonieusement *toutes* les composantes des scènes dans le sens d'un rapport modifié entre le figuratif et le scénographique (ce dernier élément acquérant dès lors une « présence » plastique et la diversité des formes) peut être tenu, à notre avis, pour un moment-clé dans l'incessante évolution de la peinture byzantine. Mais comment interpréter l'apparition de ce moment, de ces paramètres stylistiques et surtout de ces réseaux géométriques ordonnateurs, tout juste dans l'église Doamnei de Bucarest?

Vu les particularités de style de sa peinture : traitement plastique des personnages et des architectures, suppression des tracés blancs et du réseau

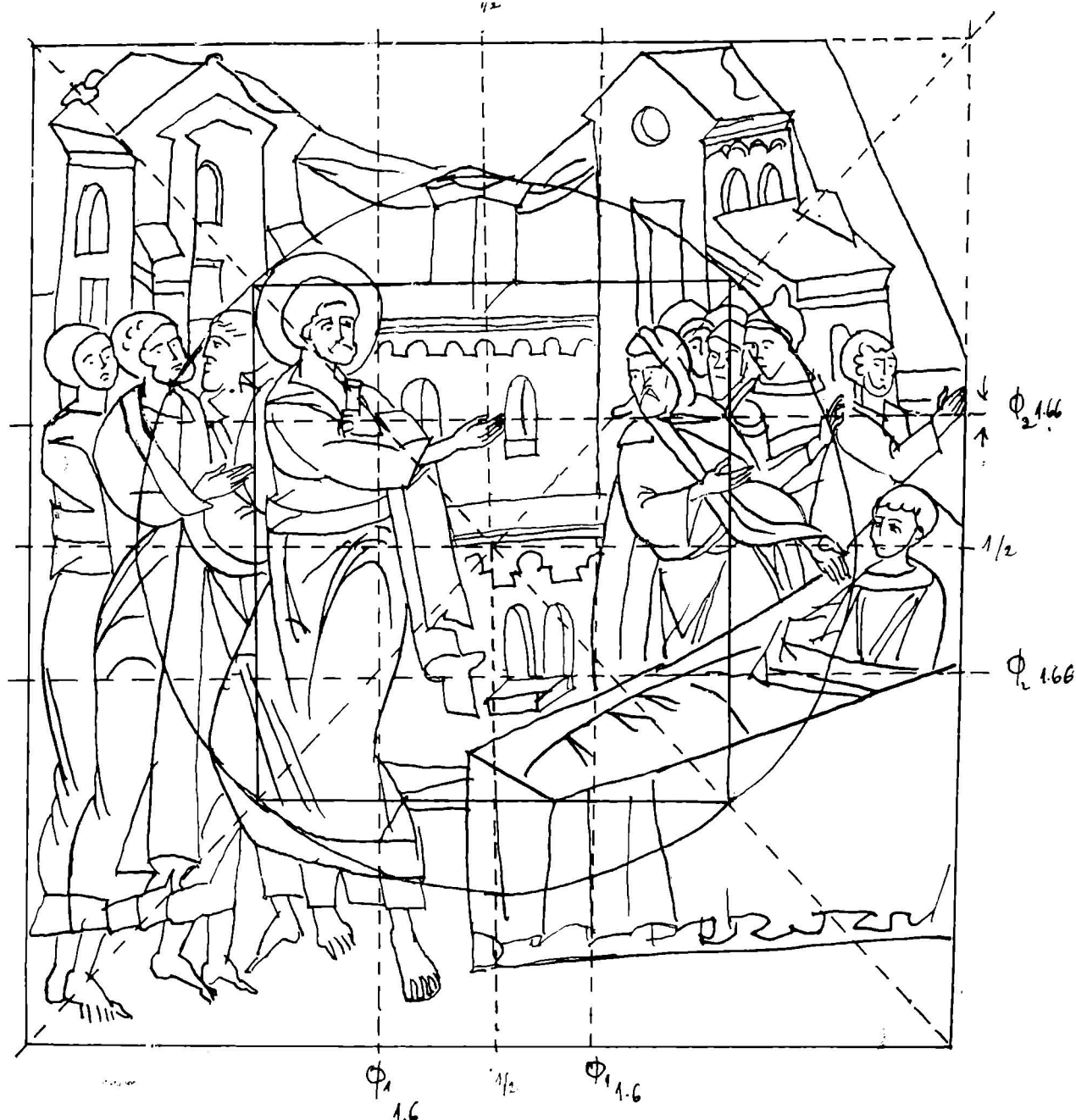


Fig. 4. Bucarest, Eglise-Doamnei : « Résurrection du fils de la Veuve de Naïm ».

graphique pour rendre les drapés, suggestion de l'espace et souci de se conformer aux rapports « spatiaux », autant d'éléments de langage pictural communs aussi à la peinture d'icônes vénéto-crétoise et que M. Chatzidakis¹³ considère comme de progressives et discrètes infiltrations Renaissance, il

nous semble plausible de voir dans la peinture murale de l'édifice bucarestois une descendante de cet art à la fois byzantin et Renaissance, art de synthèse par excellence, fleurissant au XVI^e siècle. On sait que par les livres de Vitruve, la Renaissance a renoué contact avec la géométrie antique,

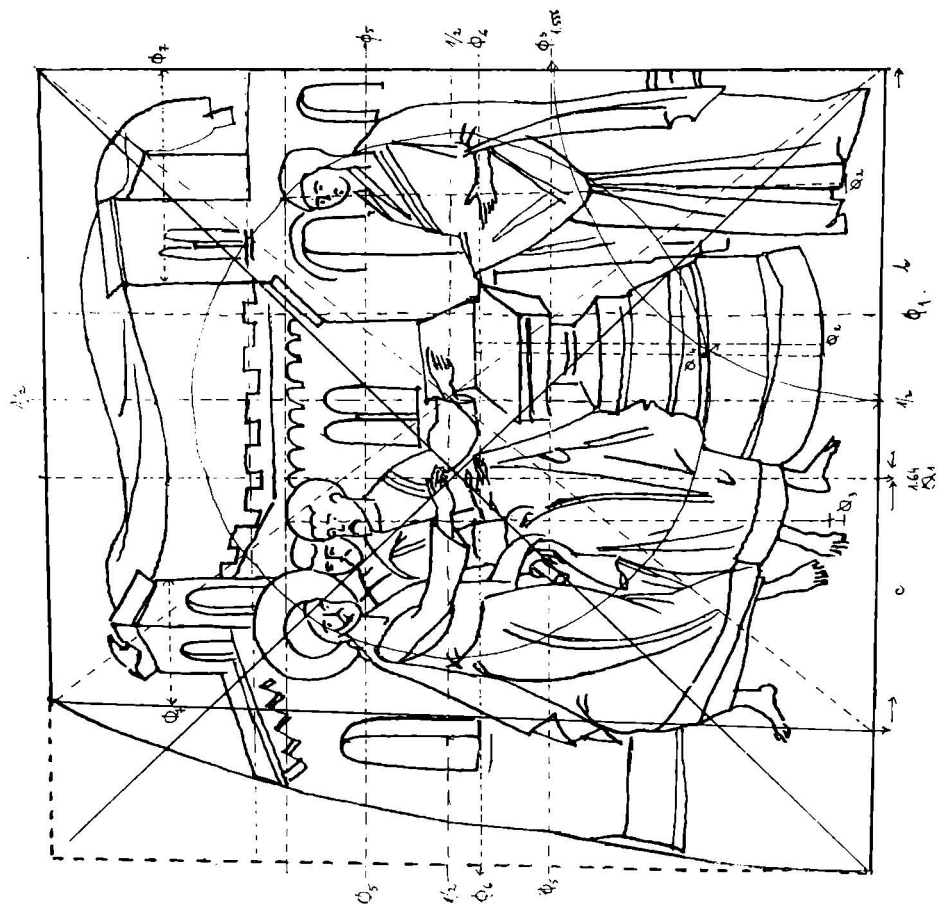
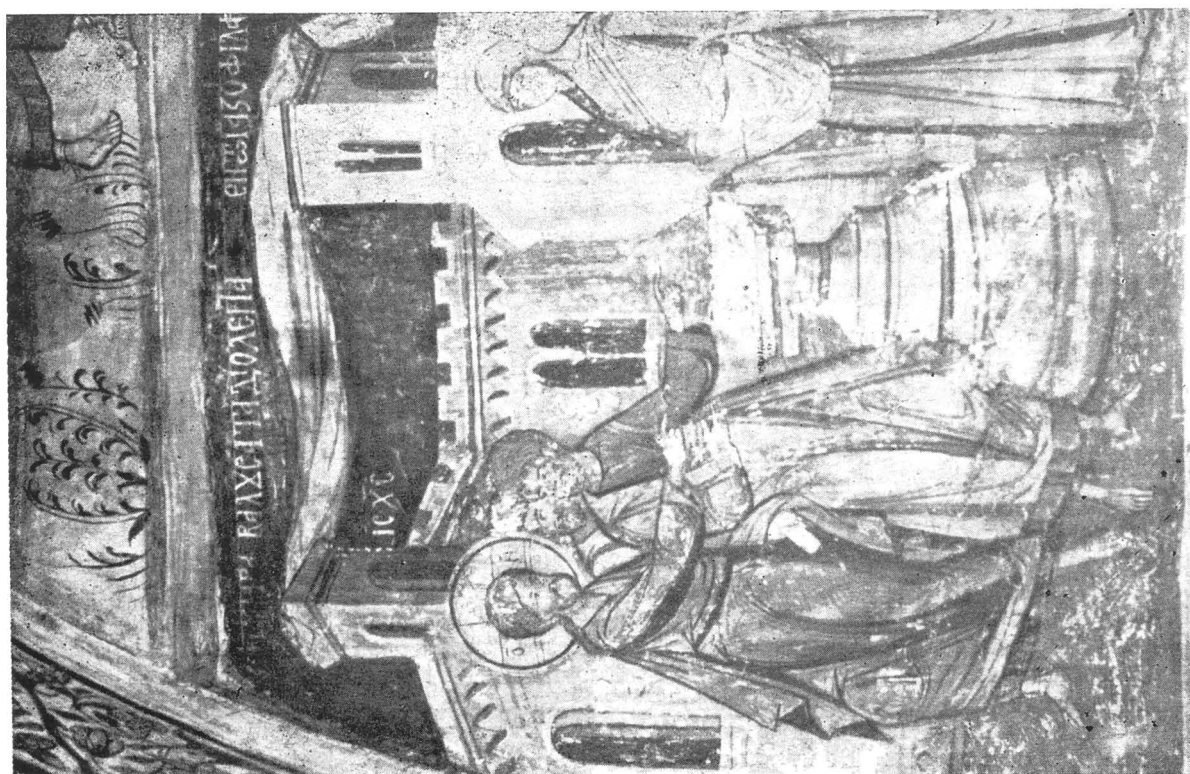


Fig. 5 a et b, Bucarest, Eglise-Doamnei : « La Samaritaine au puits ».

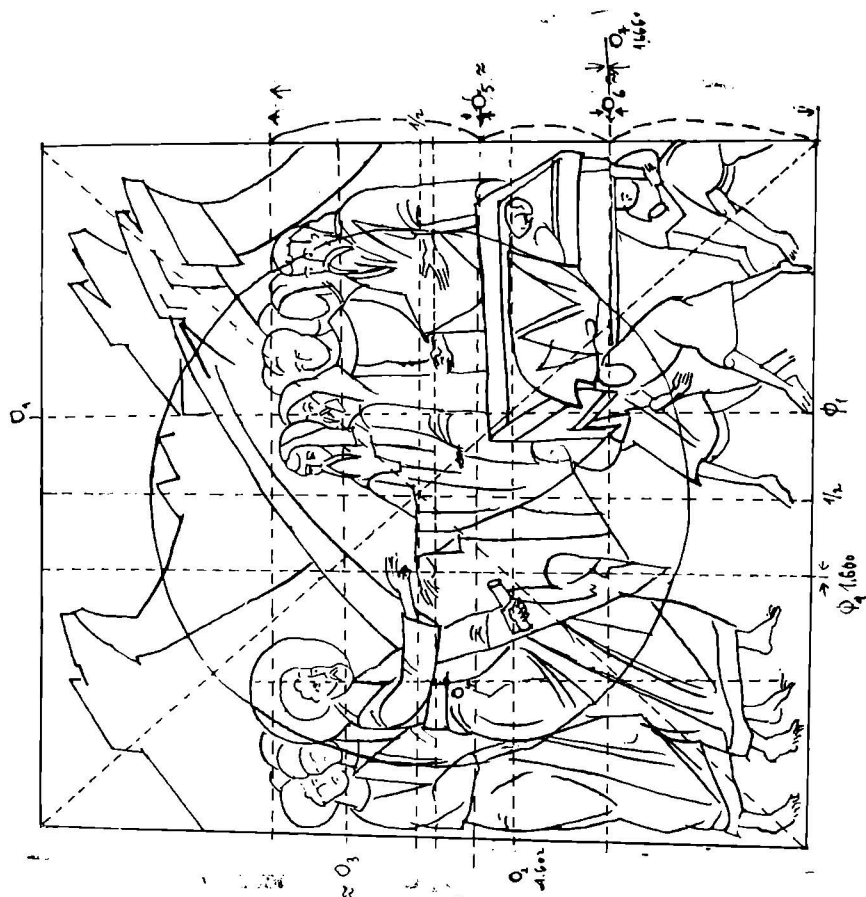


Fig. 6 a et b, Bucarest, Eglise-Doamnei : « Guérison du paralytique ».

que l'école néoplatonicienne a redécouvert la section d'or et que l'ouvrage de Lucca Pacioli « De divina proportion », paru à Venise en 1509, a contribué à répandre et mettre en circulation ces procédés les affranchissant des restrictions médiévales¹⁴.

L'éloge fait à la proportion, en tant que source et condition du Beau, est une idée constante, présente aussi bien dans les traités d'art Renaissance du XV^e siècle que dans ceux des théoriciens du maniérisme de la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁵, tels que Vincenzo Danti, Andrea Palladio, G. P. Lomazzo. Et même, en marge d'un texte légèrement remanié de Vitruve, ce dernier écrit : « Si grande est l'importance de la proportion en toute chose que nulle ne saurait apporter aux yeux quelque délectation sans qu'elle y soit, c'est-à-dire sans l'accord des parties et des membres de la chose vue : à tel point que si une chose vous délecte et vous plaît, elle ne vous délecte et ne vous plaît pour aucune autre raison que parce qu'elle comporte l'harmonie de la proportion qui consiste dans la mesure des parties et, par conséquent, toute invention humaine contient d'autant plus de bien et de beau qu'elle est plus ingénieusement proportionnée... C'est pourquoi, lorsque nous voyons une chose bien composée, nous disons qu'elle a de la beauté »¹⁶.

Il n'est pas dans notre intention de supposer l'existence de relations directes entre ces textes et la peinture de l'église Doamnei, mais un lien, même éloigné, n'existerait-il tout de même pas ?

Les peintres crétois et grecs ont dû connaître les problèmes théoriques dont se préoccupait le monde artistique de l'endroit et puisque l'utilisation des constructions harmoniques, des réseaux géométriques n'implique nullement des modifications dans la morphologie traditionnelle, mais constitue seulement les instruments d'une nouvelle syntaxe conformément à laquelle peut être réalisé le projet mental, géométrique, de la composition, ces procédés ont été acceptés et parfois même utilisés dans la peinture postbyzantine tardive. Entrées dans l'usage artisanal de la peinture crétoise des le XVI^e

siècle, ces solutions techniques ont pu persister jusqu'au XVII^e siècle quand l'occupation de la Crète par les Turcs a déterminé, très probablement, un exode des artistes de l'île — l'un d'eux ayant pu être aussi le zographe Constantinos, celui-là même de l'église Doamnei de Bucarest¹⁷.

L'ensemble mural dont nous nous occupons représente par ses remarquables qualités artistiques un aspect singulier dans le contexte de la peinture valaque des huit premières décennies du XVII^e siècle et, comme tel, il ne peut être envisagé seulement comme l'expression d'un moment proprement roumain dans l'évolution de l'art mais comme une réalisation s'inscrivant dans l'étape tardive de la peinture postbyzantine en général. Plusieurs facteurs nous engagent à le croire ; l'unité de style de la peinture du narthex de cette église prouve que Ioan, peintre autochtone et collaborateur du peintre grec Constantinos, possédait son métier tout aussi bien que son confrère. Ensuite, l'art de cet autre maître-peintre valaque, Pîrvu Mutu, peintre attitré des Cantacuzène, de même que l'activité de Constantinos et de Ioan à l'église de la cour princière de Tîrgoviște et surtout dans celle de Hurezi¹⁸, de même aussi que l'architecture des palais des princes Cantacuzène et notamment du prince Brâncoveanu — dans les plans desquels de récentes recherches ont également détecté la présence des rapports harmoniques¹⁹, tout cela mis à côté de l'effort entrepris pour créer une littérature écrite avec art en un roumain choisi (voir, en ce sens, « Le Psautier » de Dosithée) et même une littérature delectable (voir « Floarea darurilor » / « La fleur des vertus » — 1700 et « Le Roman d'Alexandre » — 1713)²⁰, constitue une mutation profonde dans la mentalité des bénéficiaires d'art. Peu à peu, les ajoutant à son ancienne valeur de symbole et de représentation, l'art acquerrait les premiers attributs de son rôle moderne d'être avant tout un objet de plaisir.

Tout en s'étant peut-être servi instinctivement ou à raison d'usages artistiques des constructions harmoniques, les peintres et les architectes des Can-

tacuzène et de Brâncoveanu n'ont pas moins répondu, ce faisant, à de nouvelles exigences sociales auxquelles ne satisfaisaient plus de vieux moyens traditionnels. Il faut y voir les besoins d'une société qui, après le règne conservateur de Matei Basarab dont on connaît l'effort de maintenir une culture slavonne pourtant devenue déjà anachronique, se dirigeait maintenant vers les centres culturels d'Italie et de Grèce. On fonde à présent à Bucarest l'Ecole « Saint-Sabbas » où Șerban Cantacuzène et Constantin Brâncoveanu font venir des enseignants

grecs, les fils de ces princes et d'autres rejetons de la noblesse sont élevés dans la meilleure tradition humaniste acquérant une solide instruction classique, la cour princière est fréquemment visitée par des érudits, des médecins italiens et les uns y séjournent même longtemps. La société commence, ainsi, à s'ouvrir à la culture classique, abandonnant les uns après les autres les moules de la vieille mentalité médiévale pour planter à leur place les fondements de la civilisation roumaine moderne.

¹ Cette restauration a été exécutée par les étudiants de la section d'Art monumental, Restauration de l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, sous la direction du Pr Nicolae Sava, entre 1972 et 1975.

² I. D. Ștefănescu, *L'Eglise Doamnei à Bucarest*, in BCMI, XXXVI, 1943, p. 7 — 35, y fait une ample analyse de la peinture du sanctuaire et de la nef de l'église; Theodora Voinescu, à son tour, fait ressortir l'importance artistique de l'ensemble mural dans *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970, p. 66, sans pourtant préciser ses particularités de style.

³ C. Popa, *Constantinos și Ioan — autorii ansamblului de pictură de la biserica Doamnei — București*, in *Monumente istorice și de artă*, 2, 1976, p. 33 — 46: nous y tentons une analyse détaillée du style de la peinture du narthex ainsi qu'une intégration dans la peinture du XVII^e siècle. Les remarques faites ultérieurement au sujet des peintures qui décorent les églises de Hurezi (C. Popa, *Propoziții metodologice dans l'étude de la peinture murale: la chapelle du monastère de Hurezi*, in RESEE, 4, 1978, p. 711 — 727), ou l'église de la cour princière de Tirgoviște (*Particularități iconografice și stilistice ale picturii bisericii curții domnești din Tirgoviște*, in « Valachica », 12 — 13 (1980 — 81), p. 279 — 296), puis notre communication scientifique concernant *Reprezentarea spațiului în pictura brâncovenească*, exposée à la session du Musée départemental Dimbovița en mai 1981, puis enfin nos recherches sur les ensembles de peinture de Cozia, Govora, Surpatele, Fedeleșoiu, Oțele Mari, etc. confirment la généralisation des solutions de style qui apparaissent pour la première fois à l'Eglise Doamnei de Bucarest.

⁴ C. Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980, p. 65, considère que la peinture de cette époque renferme, au point de vue stylistique, deux groupes d'ensembles muraux distincts: ceux de Plătărești, Dobreni, Plăviceni et Crețulești qui poursuivent la tradition « sud-est européenne » de la peinture, et ceux d'Arnota, Băjești et Săcueni qui reflètent la pensée artistique des peintres roumains et déjà, dit l'auteur, « le passage d'une peinture savante à une peinture populaire ». Quant à nous, cette classification — utile évidemment pour la clarté de l'exposition du problème — reste tout de même schématique. Dans l'analyse que nous proposons, nous nous

sommes servis des illustrations que tout ouvrage de synthèse offre, vu que seuls les paramètres utilisables comme termes de comparaison nous ont intéressés.

⁵ Dionisie din Furna, *Carlea de pictură*, București, 1979, p. 80; E. Panofsky, *Istoria teoriei proporțiilor umane ca reflectare a istoriei stilurilor în Artă și semnificație*, București, 1980, p. 113 — 132.

⁶ Voir note 3.

⁷ C. Popa, *Constantinos și Ioan ...* p. 33 — 34.

⁸ M. C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927, p. 229, expose le théorème des rectangles réciproques conformément auquel les diagonales de rectangles réciproques sont perpendiculaires aux diagonales du rectangle principal. Le point atteint par la perpendiculaire au côté long du rectangle divise ce côté selon le rapport Φ . En raison de ce théorème, la division harmonique peut se poursuivre. Il nous semble dès lors qu'une pareille solution géométrique avait de quoi être appliquée et rendue adéquate à une peinture organisée de toute façon en panneaux rectangulaires.

⁹ M. Ghyka, *op. cit.*, p. 280, précise qu'en respectant la loi de ne pas mélanger les thèmes, ces rapports s'appliquent séparément à chaque surface.

¹⁰ M. Ghyka, *op. cit.*, p. 379. Dans une récente communication: *Tradiția bizantină în arhitectura medievală românească* (présentée lors d'une session scientifique à Cimpulung, en décembre 1981), tout en ne recourant pas à une analyse géométrique de la structure architecturale en Roumanie, j'attirais l'attention sur certaine visible préférence pour l'espace centralisé, les clochers-tours à grand diamètre, les masses cubiques, spécifiquement décelable dans l'architecture de la Valachie jusqu'à la fin du moyen âge.

¹¹ Dionisie din Furna, *op. cit.*, p. 80, p. 49 — 50.

¹² Peut-être, l'absence de pareilles indications s'explique-t-elle par le fait que les jeunes peintres apprenaient le métier et leur *maestria* auprès d'artistes de grande expérience.

¹³ M. Chatzidakis, *Icones de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'institut*, Venise, 1962, p. XXXVII — XXXIX, p. XLII — XLVI.

¹⁴ Ch. Bouleau, *Geometria secretă a picturilor*, București, 1979, p. 66 — 68, 77 — 83.

Notes

¹⁵ Wl. Tatarkiewicz, *Istoria estelicii*, III, I^{re} partie, București, 1978, p. 332 — 335, p. 333, Danti : « Je pense donc que l'harmonie est comme une cause ou un véritable moyen, dont dépendent toutes les proportions parfaites », et Palladio ; « La beauté va résulter d'une belle forme et du rapport juste s'établissant entre le tout et les parties, entre les parties elles-mêmes et entre celles-ci est le tout ... »

¹⁶ Apud W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 337.

¹⁷ Theodora Voinescu y voit un représentant du courant éclectique de la peinture athonite et considère son art comme profondément différent de celui de Pirvu Mutu, représentant de l'école autochtone de peinture, in *Istoria artelor plastice* ... II, p. 65 — 68. D'accord avec cette différence, nous sommes pourtant portée à croire qu'il existe, chez les deux peintres, une série d'analogies de pro-

gramme stylistique et que même si leurs intentions acquièrent des expressions plastiques différentes, elles répondent quand même à des exigences identiques de la part des bénéficiaires. Cela étant, la prédilection de Constantin Brâncoveanu pour la peinture de Constantinos s'expliquerait, selon nous, par ce caractère de calme et de solennité qui marque l'art de celui-ci et qui, sans doute, correspondait davantage aux besoins de monuments et d'œuvres artistiques revêtus d'une noblesse tout aulique.

¹⁸ G. Iordăchescu, *Cercetarea, consolidarea și restaurarea ansamblului arhitectural din cadrul Complexului muzeistic de la Mogoșoaia* (communication à la Session de Cimpulung, décembre 1981).

¹⁹ N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, București, 1980, p. 380.

²⁰ *Ibidem*, p. 381.

Le déclin de plus en plus manifeste du pouvoir ottoman a contribué, à la fin du XVII^e siècle, à l'accélération du passage de la Principauté transylvaine de l'état de semi-indépendance auquel elle s'était élevée au cours de ce même siècle, vers l'acceptation de la suprématie autrichienne, dont les intérêts étaient souvent totalement étrangers à ceux des habitants du petit pays. Toutefois au moment où en Transylvanie est arrivée la nouvelle de la défaite de l'armée turque de Kara Mustafa, victoire obtenue par la coalition autrichienne-polonaise sous les murs de Vienne (1683), il s'est trouvé un écrivain (à Cohalm) prêt à éclater dans des mots de joie : « Les menottes se sont évanouies, la liberté est arrivée » (« Strick ist entzwei und wir sind frei »)¹. La déception générale ne tarda pas à se manifester, car la pénétration étrangère s'annonça en Transylvanie ainsi qu'ailleurs, sous la forme de la très connue trinité habile et dangereuse en même temps : l'armée des Habsbourg, les autorités fiscales et les moines jésuites, que craignaient tant les Roumains orthodoxes que les protestants transylvains, habitués jusqu'alors à une situation privilégiée. Une vigoureuse réaction catholique, qui après le Concile tridentin avait perfectionné ses méthodes, ne tarda pas à faire irruption, de façon implacable, sur les autochtones, tout en s'emparant de leurs églises et en leur ôtant parfois même la liberté personnelle. L'Anglais Edmund Chisthull, qui voyageait en 1702 à travers la Transylvanie, écrivait dans ses mémoires que beaucoup d'habitants de ce pays « ayant une mine de tristesse solennelle, faisaient leurs adieux comme s'ils avaient été à la veille du martyre ... »².

La Cour viennoise était consciente que dans un tel pays elle ne pouvait pas dominer de manière durable uniquement en vertu du droit gagné après la délivrance de sous les Turcs, à force de l'épée et du canon. « Une conquête plus solide aurait été celle des âmes qui, accaparées par le catholicisme, pouvaient mettre toute leur force morale au service de la consoli-

LA « TURCOMACHIE » DANS LES ARTS PLASTIQUES FIGURATIFS DU BAROQUE EN TRANSYLVANIE AU XVIII^e SIÈCLE

Nicolae Sabău

dation de la domination impériale dans ce pays de frontière, tout en lui donnant l'apparence d'une consécration d'origine plus élevée que la conquête militaire, c'est-à-dire d'origine divine »³.

La Transylvanie a dû traverser une longue crise d'adaptation avant d'être soumise aux intérêts des Habsbourg. La Fronde des citadins de Braşov (1689), la tentative révolutionnaire de François Rákóczi II destinée à écarter le régime étranger, les révoltes des Roumains, ayant marqué le XVIII^e siècle tout entier (1735, 1754, 1763), l'émeute des Szekler de 1764, ont constitué autant d'épisodes illustrant cette opposition⁴. En dépit du fait que les diètes du pays fonctionnaient sous le nouveau gouvernement aussi, leurs décisions dépendaient dans une grande mesure de l'approbation de la Cour viennoise. On a même ajouté au titre de l'empereur de Vienne, celui de prince de Transylvanie aussi. La dénomination de *directeur général*, envisagée pour le dirigeant de la Transylvanie — en tant que titre de fonctionnaire supérieur — ne s'est pas fixée et elle a été remplacée par celle de gouverneur. La preuve de la peu de confiance que les milieux impériaux avaient en les Transylvains est donnée par le fait que cette fonction a été octroyée au début, presque exclusivement à des généraux commandants

étrangers, tels Wallis, Virmond, Bucow, Hadik, O'Donell, etc.⁵.

En compensation de ces inconvénients d'ordre socio-économique et politique, la Cour de Vienne a appuyé, de certaine manière, le programme culturel de la Transylvanie, qui s'est renouvelée par un aspect plus attrayant des villes, avec des transformations fondées sur les principes modernes de l'urbanisme contemporain, par des édifices civils monumentaux, par des monuments ecclésiastiques, ainsi que par une intense activité de fondation et d'organisation des écoles de différentes catégories, en tant qu'instrument efficace au service du prosélytisme du nouveau régime.

Le 2 novembre 1765, Marie-Thérèse a élevé la Transylvanie au rang de Grande Principauté, en guise de « généreuse reconnaissance » de la part du pouvoir central, pour les services rendus par les habitants de ce pays au cours des combats pour la défense de la chrétienté. La Transylvanie, dit le décret, « a fait souvent preuve de vertu » et s'est à juste raison qu'on l'avait appelée « *bastion de la chrétienté contre les Turcs* » (... Reipublicae Christianae contra Turcas propugnaculum ...) ⁶. En réalité ce combat commun de la chrétienté — où les pays roumains ont constitué un véritable donjon-combat mené contre l'empire ottoman, qui tentait une dernière et vigoureuse expansion centrale-européenne, a constitué une voie effective de propagande du *Hofkriegsrat*, qui a influencé aussi le domaine culturel-artistique ainsi que la vie spirituelle des peuples habitant le bassin du Danube.

Durant cette période-là, période qui coïncide avec l'époque stylistique du baroque, la sculpture, la peinture, les arts graphiques ainsi que les arts mineurs enregistrèrent de façon immédiate ces échos stimulants. On ne saurait toutefois affirmer que les slogans combattifs et les images turcomachiques en soi étaient dus en exclusivité au programme politique-culturel du nouveau régime. Les arts plastiques de Transylvanie, ainsi que ceux des deux autres pays roumains, la Moldavie et la Valachie, offrent des exemples prioritaires, qui nous gagnent par la sincé-

rité de leur message historique. C'est ainsi que nous apparaît le sarcophage qui reçut le corps inanimé de Iancu de Hunedoara, « l'athlète le plus vaillant du Christ » (« ab unico Christi fortissimo athleta Johanne Vayvoda »), tel que l'avait appelé le Pape Calixte III dans une lettre datant du 24 août 1456 ⁷.

Les deux reliefs latéraux du sarcophage (le monument funéraire a été détérioré durant les travaux de restauration de l'église épiscopale romaine-catholique de la ville d'Alba-Iulia, effectués en 1716) sont ornés de haut-reliefs qui représentent des épisodes de guerre. Un panneau expose un combat de cavalerie (Fig. 1), un autre le retour triomphal de l'armée chrétienne amenant un groupe de prisonniers turcs (Fig. 2.). Le récit déroulé de façon limpide et claire, quoique naïvement, le style sobre et naturaliste indiquent, en ce qui concerne les procédés, la main d'un primitif de la Renaissance transylvaine qui, vers la sixième décennie du XV^e siècle transposa les modèles antiques dans un langage plus simple ⁸.

Dans le répertoire de l'art féodal moldave des XV^e et XVI^e siècles, individualisé de façon majeure par les fresques des saintes demeures (Pătrăuți, Bălinești, etc.), on remarque sur le mur de l'ouest du pronaos une vaste frise représentant la *Cavalcade de l'empereur Constantin* accompagné par les saints militaires Georges et Démètre. L'empereur est précédé par l'archange Michel, archistratège des armées chrétiennes qui fraye symboliquement la voie, la main tendue, tout en montrant à Constantin une croix blanche, apparue dans le ciel. Il s'agit ici du fameux récit raconté par Eusèbe dans *Vita Constantini*, selon lequel Constantin, en commençant le combat pour la défense de la chrétienté, aurait vu, en route vers Rome, au-dessus du soleil qui se couchait, une croix lumineuse accompagnée par les mots : *τοῦτο νικᾷ* ('Soit vainqueur par cela'). A. Grabar a élucidé le sens de cette originale composition, tout en la considérant comme un symbole de la lutte menée par le voïvode Etienne le Grand contre les musulmans. « Le fameux voïvode n'était-il pas l'apôtre du com-

Fig. 1

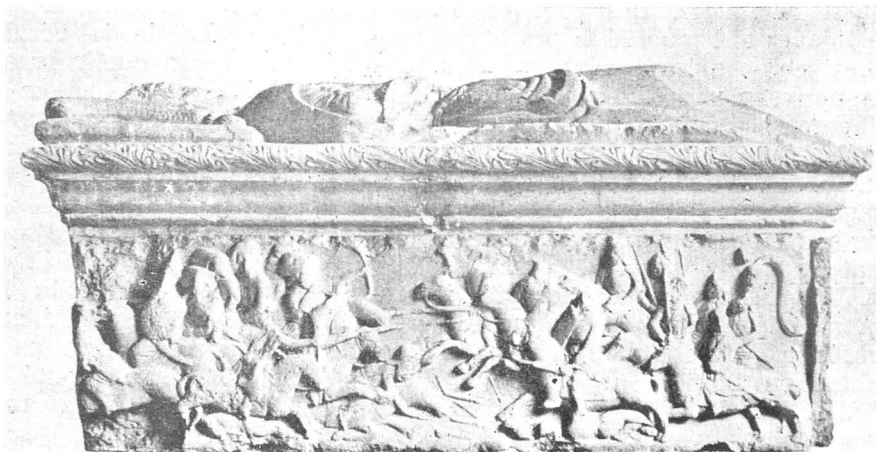
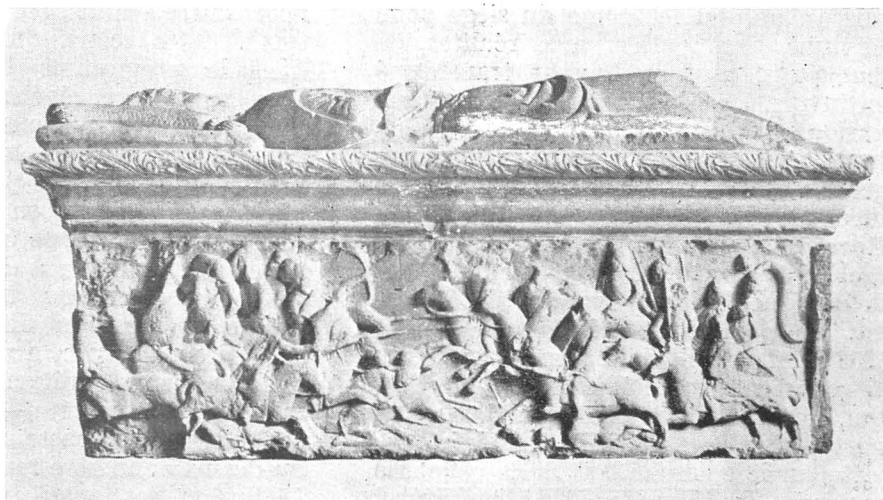


Fig. 2



bat de la chrétienté contre les Turcs infidèles, le premier prince de l'Europe orientale qui, après la chute de l'Empire byzantin ait voulu transformer le combat traditionnel de défense contre l'envahisseur asiatique, en expédition chrétienne contre l'islam? ». La catastrophe militaire provoquée aux Turcs par les armées moldaves à Podul Inalt (1475) constituait un grand pas dans cette action. Sur le plan spirituel l'écho de ces faits ne tarda pas à se montrer. Dans l'église de Pătrăuți, vouée à la Sainte Croix, la procession des saints taxiarques sous le signe de la victoire chrétienne revêt un sens allégorique évident : ainsi que jadis l'empereur Constantin anéantit les païens, le prince Etienne de Moldavie, un *nouveau Constantin*, vaincra-t-il aussi les ennemis infidèles au nom de la Croix⁹.

À Voroneț, tant dans la scène du *Jugement dernier*, aux rangs des damnés ou des peuples païens, que dans la représentation du *Martyre de Saint Jean le Nouveau*, on rangea les Turcs parmi les personnages négatifs.

Un autre thème à caractère profondément symbolique, développé au XVI^e siècle et représenté sur le mur extérieur des églises moldaves est celui du *Siège de Constantinople*, scène qui apparaît à côté du thème iconographique de l'*Hymne à la Vierge*, hymne composé, selon des traditions moins vérifiées historiquement, à l'occasion du siège persan de Constantinople en l'an 626. La caractéristique principale de ces thèmes dans la peinture moldave réside en ce que des assiégeants portent des costumes turcs et que tant ceux-ci ainsi que les défenseurs utilisent non seulement des lances et des dards, mais

aussi l'artillerie. Les peintres d'église moldaves ont modifié le prototype grec tout en conférant aux compositions un nouveau caractère symbolique. Selon l'heureuse caractérisation de E. Măle, « elle nous montre une chose et nous invite d'y voir autre chose ». Ce message iconographique présente une « clef » de son temps historique. Aucun ordonnateur de la peinture orthodoxe du XVI^e siècle n'aurait accepté la représentation du plus grand désastre chrétien — la chute de la ville du Bosphore en 1453 — sur la façade d'une église. Par l'introduction des Turcs et des canons, les peintres d'église de Petru Rareș, loin d'avoir commis une inadvertance ou un anachronisme, n'ont fait qu'adapter le thème du siège donc l'hymne tout entier, aux réalités de leur pays, tout en l'ayant transformé en invocation à caractère démonstratif national : tout comme la Vierge aida jadis les Byzantins à vaincre les assiégeants persans, aujourd'hui (c'est-à-dire sous le premier règne de Petru Rareș/1527—1538/) elle doit aider les Moldaves contre les agresseurs turcs devant la glorieuse citadelle de Suceava. Le peintre de l'église de Humor (1535) introduisit dans l'iconographie du siège un nouvel élément : un cavalier qui, sortant d'un trait par l'une des portes de la citadelle assiégée, se jette sur le commandant de la cavalerie ennemie, un Turc portant un grand turban sur la tête, et lui transperce la poitrine d'un coup de lance. L'onomastique Toma, trouvé à proximité du cavalier moldave a été mis en relation avec une note d'un document émis en 1541 dans la capitale de la Moldavie, où l'on mentionne : « Toma, peintre d'église de Suceava, homme de cour de l'illustre et glorieux prince, Petru Voïvode »¹⁰.

On a donc conçu le thème original du *Siège de Constantinople* spécialement pour activer les masses et il est devenu de la sorte un important appui idéologique de la politique antiottomane des princes régnants.

Au XVII^e siècle, lorsque la Principauté autonome transylvaine se trouvait sous la suzeraineté de la Porte Ottomane, de pareilles représentations plastiques — à l'exception du sarcophage du prince Jean Sigismond (1571)

— ont constitué presque exclusivement l'apanage de la héraldique. C'est de cette façon que la susceptibilité turque semblait en quelque sorte ménagée. Des représentations turcomachiques apparaissent toutefois dans l'orfèvrerie de l'époque aussi. Suggestifs en ce sens sont deux médaillons du *Tetra-évangéliste* de 1681 commandé par le prince Șerban Cantacuzino pour sa fondation, l'église du monastère Cotroceni de Bucarest. L'auteur, le maître transylvain connu uniquement par le sigle C.V., a ajouté aux scènes de l'Apocalypse deux autres représentations, dont l'une est particulièrement suggestive : beaucoup de personnages qui s'inclinent devant la « méchante bête fauve » sont vêtus de costumes turcs. Cette scène, qui ne figure pas dans le programme traditionnel, est à même de nous révéler les convictions politiques non seulement de celui qui avait commandé l'œuvre, mais aussi peut-être de l'artiste qui l'avait imaginée et réalisée en métaloplastie. Il s'agit de la scène où deux personnages s'affrontent : à droite, l'un — portant des vêtements turcs — se trouve encore en position de lutte, mais il se retire avec son armée ; à gauche, le vainqueur chrétien — la couronne impériale sur sa tête — en poursuivant son adversaire, passe avec son cheval au-dessus de la bête renversée par terre. L'allusion est aussi transparente que possible et les sentiments anti-ottomans très évidents.

En héraldique, les écus du type central européen possèdent comme mobiles (dans un champ souvent d'azur) des soldats entiers ou à moitié, à cheval ou pedestres, armés d'épées ou de sabres courts luttant contre des Turcs dont les têtes coupées, aux turbans ou sans, apparaissent soit à la pointe des épées et des lances, soit libres sur les écus ; les dextrochères et les sénestrochères sur l'armure ou sur l'étoffe, armés de bancaux, présentent toujours des têtes de Turcs. Dans la longue suite de familles autochtones possédant de tels blazons on rencontre un grand nombre de nobles roumains s'étant distingués par des faits de bravoure au cours des combats contre les Turcs ; il s'agit de soldats qui ont gagné leurs armoiries soit au temps des

deux Rákóczi ou du prince Gabriel Bethlen, soit sous le règne de Léopold I^{er} ou de Charles VI (Nopcea, Bonț, Drăguș, Crainic, Padruț, Bruz de Lu-goj, etc.)¹¹

Les représentations des Turcs dans les arts plastiques figuratifs de Transylvanie acquièrent de nouvelles valences avec l'ouverture du chantier d'architecture militaire de la cité d'Alba Iulia. Le programme décoratif de cet objectif, corollaire de la sculpture baroque de Transylvanie, renferme d'un côté des thèmes iconographiques inspirés de la mythologie antique, à travers lesquels les artistes de l'époque, mais surtout ceux qui patronnaient les travaux ont eu recours à des images héroïques évocatrices, chargées de la dignité et de la gravité de certains exemples légendaires-historiques, destinés à enthousiasmer les contemporains. De l'autre côté on a représenté des épisodes héroïques réels, de véritables reportages en pierre, qui reflétaient les événements de l'été de 1717, conclus avec l'éblouissante victoire de Belgrad¹².

Enée sauvant Anchises, Hercule étouffant le lion de Némée (Fig. 3), *Persée portant la tête coupée de Méduse* (Fig. 4), *Hercule étouffant le géant Antée* (Fig. 5) constituent autant d'éloquentes allusions au salut de la citadelle de Belgrad et à l'étouffement du lion ou de l'épouvantable Gorgone ottomane !

L'analogie compositionnelle-formelle du dernier relief avec la scène gravée sur une médaille commémorative réalisée par Benedikt Richter en 1717 (Fig. 6), à l'occasion de cette campagne-là, vient pleinement à l'appui de notre assertion. Sur l'avvers de cette plaquette commémorative on a représenté, par l'intermédiaire de l'allégorie antique mentionnée, la victoire des armées chrétiennes contre les troupes ottomanes. La scène à la métaphore aussi claire que possible représente le moment où Hercule — le champion chrétien — soulève de la terre Antée — le païen vaincu — tout en l'étouffant dans le fort et *fatal* serrement de ses bras : FUNESTA LACESSITIO — tel que le dit l'inscription de l'exergue. Aux pieds des combattants, à droite, se trouvent dispersés différents trophées turcs : le turban roulé par terre, le carquois, l'arc brisé.

C'est la même interprétation iconographique que l'on saurait donner aux autres personnages mythologiques, par exemple à Mars et à Vénus, statues qui couronnent la première porte de la cité et qui représenteraient des symboles de la *Force* et de la *Prudence* (le miroir de la main de la déesse) qui doivent accompagner l'armée dans sa voie vers la victoire. Les figures de Titans des portes n^{os} 2 et 3 de la cité ne seraient-elles pas un exemple de soumission de certaines forces telluriques considérées presque invincibles ?



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

L'investiture d'Eugène de Savoie dans la fonction de commandant de l'armée; Le retour victorieux du commandant de l'armée de la guerre; La charge de la cavalerie chrétienne (Fig. 7) et La capture de l'artillerie turque par l'infanterie chrétienne sont les quatre reliefs décrivant avec un pouvoir narratif particulier des épisodes de la campagne de 1717. Dans les deux dernières scènes les troupes chrétiennes se précipitent par les portes ouvertes de la cité et chargent les Turcs assiégeants. Le sculpteur a saisi de manière aiguë le réalisme du combat impétueux; à gauche un trompette sonne la charge, en face, le cavalier à un cheval impétueusement cabré, attaque tout en dissipant les janissaires (Fig. 8). Derrière le cuirassier on peut distinguer les autres soldats engagés dans un combat décisif avec les ennemis. Les Turcs surpris par cette charge inattendue opposent une résistance désespérée. Dans la partie gauche, en haut, un pacha est fait prisonnier. On a correctement suggéré la perspective de la composition, par la graduation des différents plans qui se succèdent vers

l'arrière-plan traité en relief plat (par exemple l'arbre que l'on aperçoit dans s'enceinte de la cité, ainsi que les défenseurs qui se trouvent auprès de lui).

Le relief de l'extrémité droite de la porte représente une attaque de l'infanterie impériale contre l'artillerie turque. Les soldats chrétiens, vêtus des habits des combattants antiques, adaptés à la mode baroque, détruisent ou capturent une batterie de l'artillerie ennemie. L'anecdoticisme de cette scène est ponctué de notes dramatiques. Les attitudes contorsionnées des corps cramponnés dans le combat, les mantles aux plis agités, vivement drapées, ainsi que les physionomies des combattants amplifient cette impression. Le groupement des personnages est relativement dense sans que l'on empiète par cela sur l'image de l'ensemble. Le fractionnement de la composition en des groupes de combattants contribue dans la même mesure à suggérer l'acharnement de l'armée. La graduation des plans est vraisemblablement et attentivement dirigée par le sculpteur par des passages successifs des éléments en relief du premier plan (le lutteur ture tombé et le soldat chrétien qui l'attaque) vers quelques détails de paysage architectural ou quelques figures aplaties de l'arrière-plan.

Des statues de prisonniers turcs enchaînés et attachés chacun à des colonnes ornées de trophées turcs (des étendards à trois croissants entrecroisés, des armes, des turbans, des armoiries, des tambours ayant la forme d'une outre, des canons) couronnent les pilastres latéraux qui articulent la façade estique de la troisième porte de la cité (Fig. 9, 10). D'autres combattants turcs s'écroulent épouvantés ou se courbent résignés devant le cavalier représentant l'empereur Charles VI (Fig. 11).

Les figures des captifs turcs enchaînés, telles qu'elles ont été imaginées dans la cité d'Alba Iulia, apparaissent comme des personnages pleins de dramatisme, élaborés déjà dans le répertoire de la sculpture de la Renaissance et du Baroque italiens. De pareilles références dans un sens plus large renferment aussi les images connues sous le nom générique de *Prigioni* ou

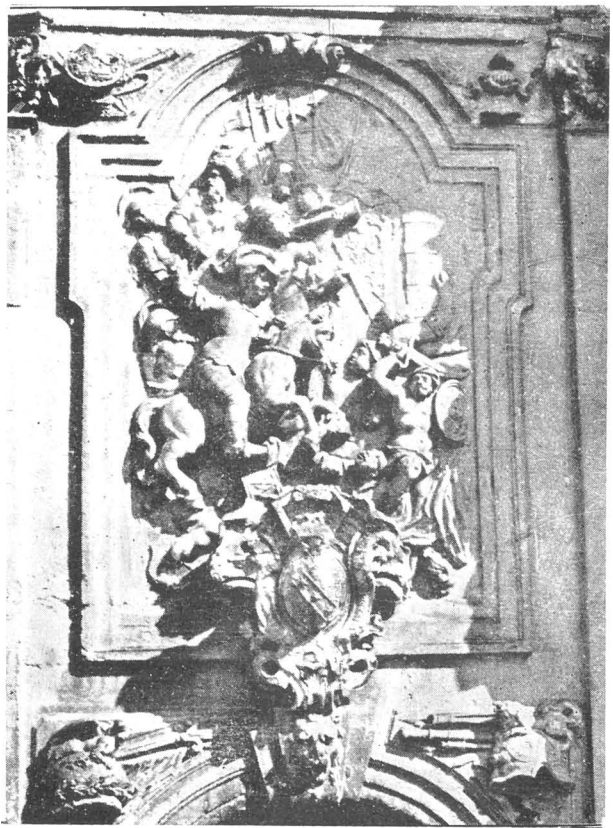
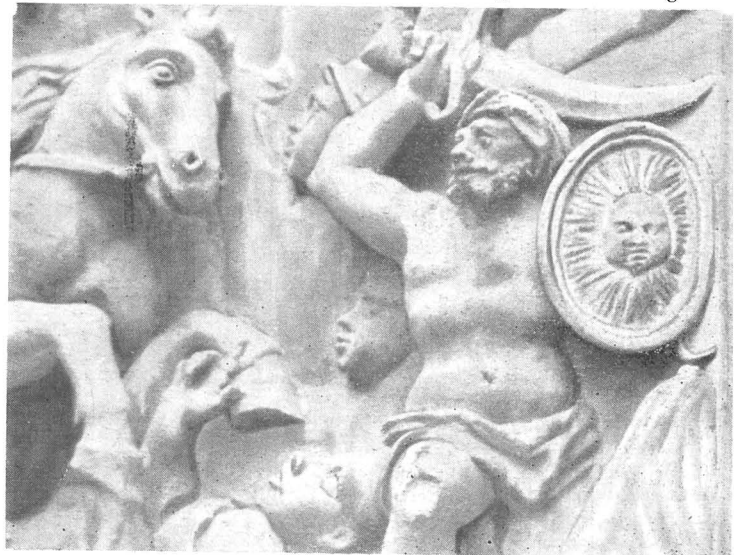


Fig. 7

Mori. On connaît en ce sens les *Captifs* des dessins de Léonard de Vinci (1515), les *Quattro schiavi turchi incatenati* réalisés par Pietro Tacca pour le piédestal de la statue du Grand Duc Ferdinand I^{er} de Toscane, qui se trouve dans la Place Darsena de Livorno¹³, ou bien les prisonniers turcs imaginés par Giovanni Battista Fog-

Fig. 8



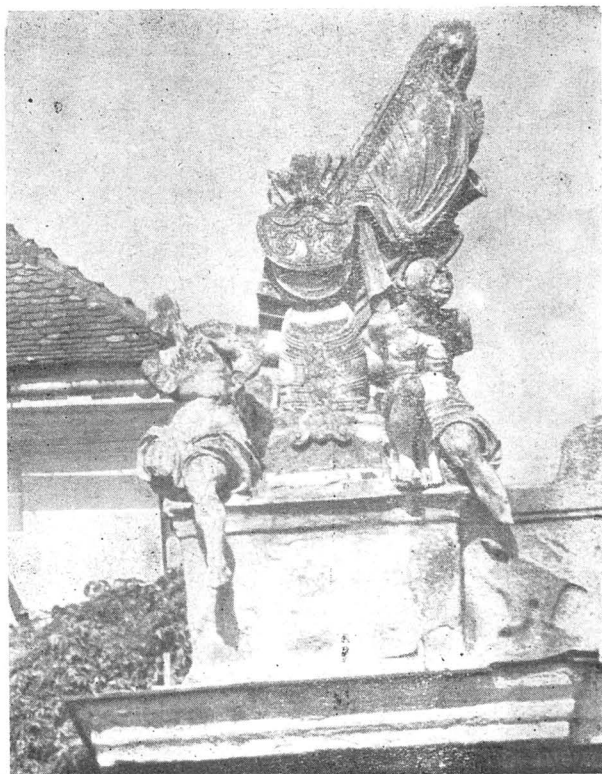


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

gini (1652—1727) pour le piédestal des statues équestres du roi Carlos II d'Espagne et de l'empereur Joseph I^{er} d'Autriche (1706)¹⁴.

Des contingences formelles étonnantes nous révèlent aussi les captifs tures d'Alba Iulia, par rapport aux représentations synonymiques trouvées dans la peinture pariétale de la salle festive du château du comte Vencel Adalbert de Sternberg de Troje (Prague), qui présente l'allégorie de la bataille de Zenta et le triomphe de l'empereur Léopold imaginé en tant que César romain dans une bigue aux roues de laquelle on avait attaché les captifs tures¹⁵.

Ce qui est le propre de l'époque du baroque c'est la prolifération sans égal des sens, des allégories et des métaphores. L'allégorie n'est pas présente uniquement dans la poésie baroque. Les grands ensembles architecturaux baroques — *Gesamtkunstwerke* — cèlent toute une diversité de sens symboliques. La partition iconologique du programme de la sculpture de la cité d'Alba Iulia a pour note majeure compositionnelle le « Triomphe du César », vainqueur dans la guerre des années 1716—1718 contre les Tures. Les initiales majuscules CC (C/arolus C/aesar/) trouvées dans divers endroits et sur différents ornements sculpturaux de la cité, définissent, au point de vue emblématique les vertus et les intentions du commandant qui désirait être un « nouveau César » dont le programme politique aux velléités de *Drang nach Osten* était soutenu par ses actions de conquête ayant une ascendance dans



Fig. 12

l'« orientation » stratégique de jadis d'un Charles V ou Rodolphe II ¹⁶.

Des sculptures en pierre représentant des têtes de Turcs ou des figures allégoriques et des masques grotesques aux traits physiologiques semblables aux types asiatiques décorent les ravelins et les contre-gardes de la cité d'Alba Iulia (Fig. 12).

Une allégorie inédite présente le cénotaphe de l'ancien commandant militaire des troupes de Transylvanie, le comte Damien Hugo de Virmond (1666–1722), émissaire impérial auprès de la Sublime Porte, fonction moyennant laquelle il a défendu les intérêts des chrétiens en transit à travers l'empire. Il participa aussi aux campagnes militaires antiottomanes de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle et fut délégué au traité de paix conclu à Passarovitz ¹⁷. Le cénotaphe (Fig. 13), ouvrage à caractère monumental, décore le mur nordique du chœur de l'église franciscaine de Sibiu. Le fronton du monument funéraire inclut la figure allégorique de la *Renommée*, deux putti et le blason du défunt. Le socle du cénotaphe a été décoré d'un relief symbolique-évocateur, inspiré non seulement par les combats contre les Turcs, auxquels il participa effectivement, mais aussi



Fig. 13

par la conclusion des négociations de paix, auxquelles son nom est également lié. Dans la partie centrale de la composition, entre deux captifs turcs, on a représenté la *Victoire*, en ce cas une véritable *Nike* vêtue d'un costume

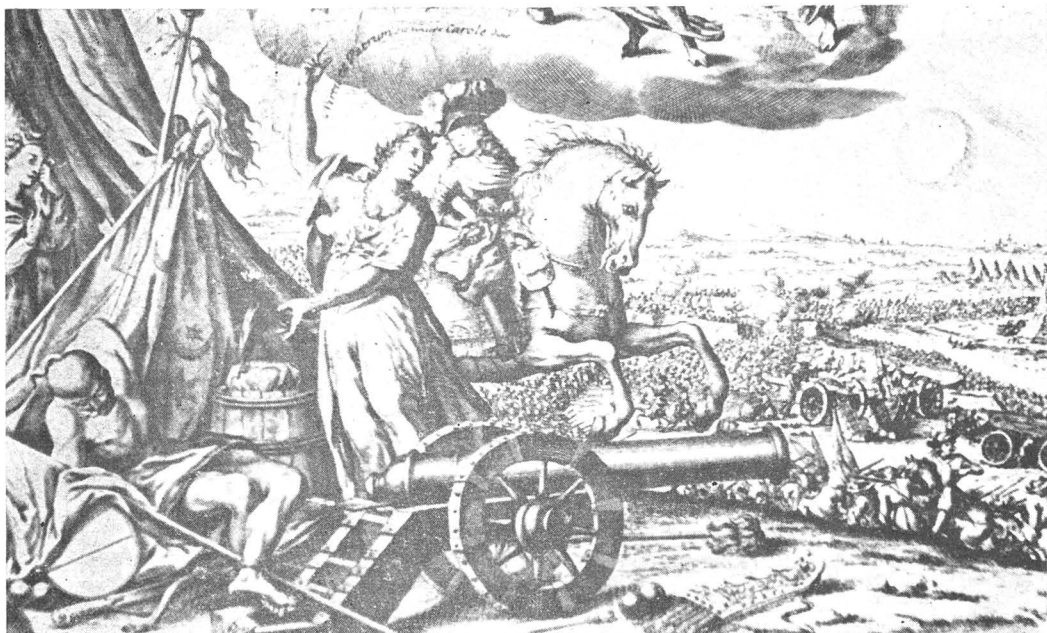


Fig. 14

hybride romain adapté à la mode baroque. À côté d'elle, les prisonniers tures enchaînés à l'affût d'un canon, présentent une anatomie correcte des corps, aux bustes vigoureux surpris dans des positions contorsionnées. L'ouvrage réalisé peu après l'an 1722 appartient sûrement à l'atelier de sculpture — plus exactement à un *magister statuarius* — appartenant au chantier de construction de la cité d'Alba Iulia. Au point de vue iconographique mais aussi en ce qui concerne la composition formelle, le relief est tributaire aux gravures commémoratives qui circulaient à cette époque-là. Le sculpteur du cénotaphe de Sibiu aurait peut-être connu une gravure (Fig. 14) semblable à celle qui avait été réalisée en 1698 par Johann Andreas Pfeffel et représentant l'allégorie de la bataille de Zenta (11 novembre 1697), où apparaissait le futur empereur Charles VI, à l'époque âgé de 15 ans, à côté de la personnification de la *Victoire chrétienne* — une jeune fille portant une couronne de laurier — et d'un Turc attaché à un support dans le voisinage d'un canon et de différents trophées de guerre¹⁸. Dans le registre supérieur une quadrigue aux chevaux maîtrisés par quatre des Vertus (*l'Espérance*, la *Foi*, la *Force* et la *Vérité*) porte la

plus authentique image orthodoxe de la *Hodighidria*, icône reçue et transfigurée par le catholicisme central européen sous la forme de la célèbre *Pietas Austriaca*.

Deux prisonniers tures encadrés par des trophées apparaissent en tant qu'appui de l'écu sur le blazon de l'ancien commandant militaire de la ville de Cluj, le comte Carol Engelhaus (+1774), blason du cénotaphe (Fig. 15) qui se trouve dans la chapelle sud-est de la nef de l'église franciscaine de Cluj. Là aussi, les deux captifs « assis à la turque » et vêtus de pittoresques costumes orientaux, constituent une éloquente allusion à la présence de la famille Engelhaus sur les champs de bataille antiottomans¹⁹.

Il arrive assez souvent que parmi les personnages négatifs peuplant les scènes des *Passions du Christ*, peintes sur les murs des églises en bois des Roumains transylvains, ce sont les Tures et les Tatars qui figurent en tant que sbires impitoyables. Dans une icône du Maramureș, appartenant à la moitié du XVIII^e siècle, St. Démètre apparaît dans un nouveau schéma iconographique : assis sur un trône majestueux, Démètre foule un janissaire aux pieds. Le caractère apôtro-paique de cette image est donc com-

plété par ce symbole transparent tout en constituant une invocation et en même temps une invitation à la résistance devant les invasions ottomanes.

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le motif figuratif des *captifs tures* perd son rôle de modèle de propagande, évocateur direct des défaites ottomanes, au profit de certains nouveaux sens de l'image, plutôt à fonction décorative, où l'aspect pittoresque de la forme change de façon radicale l'image fixée jadis en ce qui concerne les Tures. Les explorations, les colonisations, les descriptions de plus en plus complètes et détaillées des pays récemment découverts ainsi que des régions orientales ont permis aux Européens d'avoir effectivement connaissance de l'immense variété des habitudes, des mœurs ainsi que des difficultés de les juger de façon équitable. Le cosmopolitisme dont on retrouve les traces dans presque toutes les manifestations de la pensée du XVIII^e siècle est né de ce contact avec l'Orient. Confrontés avec les colossales réalisations de ces sociétés non chrétiennes, les intellectuels ne tardèrent pas à remarquer combien certaines de leurs notions politiques et religieuses sont-elles limitées. Le cri de Diderot : « Elargissez Dieu ! » résume toute une opinion de plus en plus répandue à l'époque, non seulement parmi les laïques cultivés, mais parmi certains prélats aussi²⁰. Le contact de la culture européenne avec les grandes civilisations de l'Orient a modifié de façon radicale les appréciations et les attitudes à l'égard des Tures. J. Bunyan, G. P. Marana (*L'Espion ture*), Ch. Wolff, Helvetius, Leibniz (*Novissima Sinca*, 1697), Quesney, G.C. Drieschi (*Historia Magnae Legationis Caesareae...*, Vienna 1721), Voltaire (*Essai sur les Mœurs*, 1760) ouvrent chacun une fenêtre vers l'Orient. L'image du « bon sauvage », paraphrasée sous la forme du « bon Ture », remplaça le cliché du Ture sanguinaire. La littérature et la musique de Transylvanie enregistrèrent de façon sensible ces mutations. C'est l'époque des *Lettres de Turquie* (Mikes), de la traduction en roumain de l'ouvrage *Les Habitudes des Tures* ; c'est aussi l'époque des spectacles aux masques dans le genre du « *Türchischen Einzug* » présenté à Oradea en 1769.



Fig. 15

Tout en examinant les données sociales, économiques et politiques on peut admettre que l'Orient s'était élargi les frontières au détriment de l'Europe ou bien que l'idée d'une Europe englobant son Est et son Sud aussi ne correspondait pas à une réalité des XVI^e – XVIII^e siècles. Tout en se remémorant la manière dont on représentait les Roumains, les Polonais et les Hongrois, auréolés d'exotisme et dans la vision pittoresque qu'ont eue les peuples occidentaux à l'égard de l'Orient on est enclin à croire que notre assertion n'est pas gratuite²¹. Les descriptions faites par les voyageurs occidentaux sont assez souvent imprimées de fantaisie ou du motif de l'origine très ancienne, de la généalogie dacique, sarmatienne ou scythique que revendiquaient ces peuples dans leur lutte d'émancipation nationale.

Dans les gravures et les récits de cette époque-là on peut constater une exagération intentionnelle de certains motifs où le réel se cache derrière le pittoresque. Les différentes images concernant les Roumains présentent le même inconvénient. Dans un tableau aux dimensions appréciables (2,80/9,52 m), intitulé le *Festin d'Hérode*

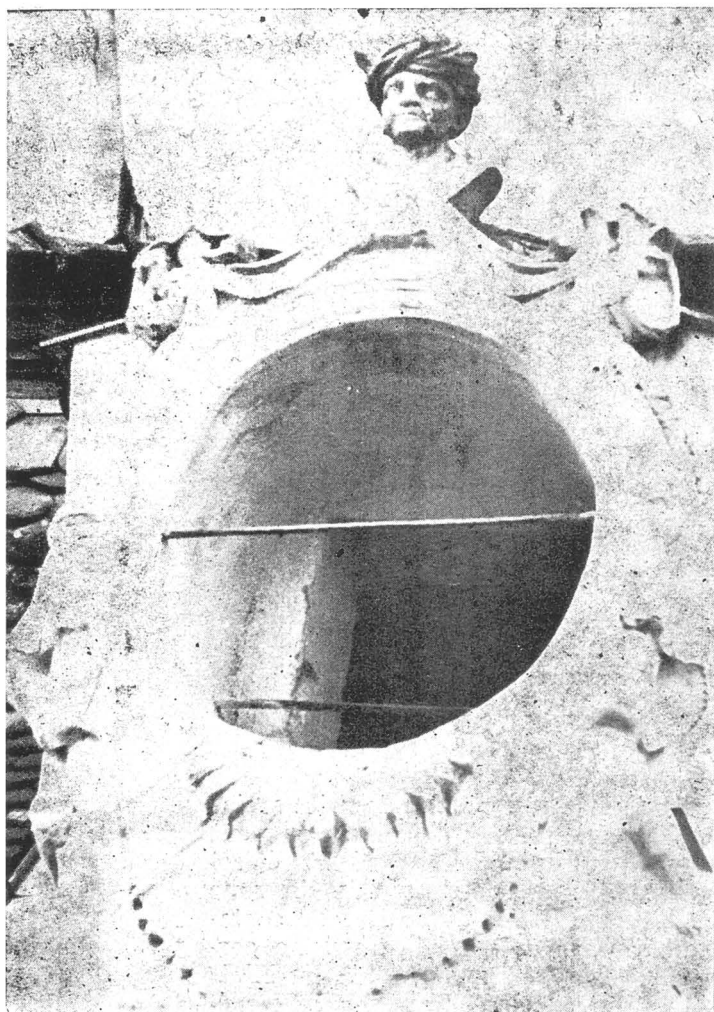


Fig. 16

(Musée Prado, Madrid) et réalisé par un peintre du cercle maniériste de Prague postrodolphein (Bartholomeus Strobl?), le grand voïvode roumain Michel le Brave, le premier unificateur des Pays Roumains (1600), un véritable Dighenis Akritas des Balkans, a été représenté dans un somptueux costume oriental, au turban qui ne manque jamais, orné d'une aigrette au-dessus de sa figure dramatique. Les graveurs étrangers — un Houfnagel ou Stéfano della Bella — étaient-ils si mal informés lorsqu'ils décoraient des mêmes amples turbans les têtes des personnages qu'ils peignaient ou des figures qui animaient les paysages architecturaux de Pologne, de Hongrie, de Transylvanie ou de Moldavie?

C'est de la VI^e décennie du XVIII^e siècle que datent les cinq bustes des

Tures qui ornent le frontispice de l'ancien palais Toldalagi de Tirgu Mureș (Fig. 16). Ces figures de combattants, sculptées par le sculpteur Anton Schuchbauer (1719–1789) de la ville de Cluj, auront un remarquable succès dans les arts plastiques décoratifs des façades en Transylvanie. On les rencontrera ensuite après 1765 au-dessus de l'entablement de la porte cochère de l'ancienne maison Lászloffy de Gherla (Fig. 17), ainsi que dans une série typologique plus variée (18 pièces au total) au-dessus des frontons des fenêtres qui percent les quatre façades de l'ancien château Haller du village Coplean (Fig. 18) (département de Cluj). L'image d'une tête de Turc au turban décoré d'une aigrette, en relief plat, orne le tympan du fronton d'une fenêtre de l'ancienne maison Bolta-Todorffy, édifice de la ville de Gherla du dernier quart du XVIII^e siècle (Fig. 19). Au point de vue morphologique ces ornements qui caractérisent le baroque tardif appartiennent à une



Fig. 17

série typologique plus large, élaborée dans les ateliers des artistes de l'Europe Centrale. Des sculptures semblables décorent aussi le tympan des fenêtres du palais Rubini de Salzburg, de fronton du portail de la maison « Kafecbaum » de Leipzig²², ainsi que le couronnement d'une fenêtre d'une maison de Budapest (24, rue Tánecsis Mihály).

Parmi les trois mages qui, à côté de la précieuse peinture consacrée au même thème par Fr. A. Maulbertsch (1724–1795), illustrent la célèbre scénographie baroque du *theatrum sacrum*, l'un d'eux représente la belle physionomie d'un Oriental surpris dans une attitude de dévotion sincère (Fig. 20). Une sculpture de qualité décore l'autel latéral de la chapelle sud-est de l'église romaine-catholique St. Michel de Cluj-Napoca (Fig. 21). On peut distinguer plusieurs figures d'Orientaux aux turbans en bulbe d'oignon dans les scènes qui illustrent la légende de la St. Catherine d'Alexandrie de l'autel en bois abrité dans la chapelle Schleynig de la même église de Cluj-Napoca²³.



Fig. 18



Fig. 19

C'est aussi du dernier quart du XVIII^e siècle que datent les figures grotesques qui encadrent le portail de la façade postérieure de l'ancien palais Bánffy de Cluj-Napoca. Les deux haut-reliefs, qui sont des figures anthropo-



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

morphes au nez large et aplati, la moustache pendante, les yeux gonflés, les oreilles de faune, apparaissent comme des caricatures de certains types de guerriers asiatiques, tels qu'ils furent représentés dans les gravures appartenant à l'école allemande du début du XVII^e siècle²⁴. Parmi les haut-reliefs qui embellissent les encadrements en arc demi-circulaire du palais de Cluj-Napoca, on remarque aussi les allégories (personnifications) des quatre saisons et des continents. Parmi ces derniers apparaît de même le symbole d'Asie (Fig. 22), une figure féminine coquette, à la tête ornée d'un beau turban garni de perles. L'allégorie révèle de proches contingences avec les modèles iconographiques élaborés par l'Italien Antonio Niccolo Beduzzi pour la salle festive du Landhaus viennois²⁵, ou bien avec les images présentes dans la peinture du pavillon du parc de l'abbaye de Melk, ouvrage appartenant au peintre Johann Venzel Bergl.

Assez curieusement, la sculpture baroque de Transylvanie, plus que la peinture ou les arts mineurs, à enregistré plus vite et de manière plus fidèle l'écho des événements politiques et militaires qui ont marqué la vie du XVIII^e siècle. En partant d'une attitude de propagande évocatrice, propre à la première moitié du siècle, alors que le péril ottoman et tatar n'avait pas été complètement écarté, on passe, petit à petit, avec la récession de l'empire du croissant, à de simples représentations décoratives à nuance exotique, qui couvrent d'un voile de mystère et de légende ce que jadis s'était manifesté en tant que triste et douloureuse réalité.

Notes

¹ I. Lupaș, *Fazele istorice în evoluția constituțională a Transilvaniei* (Les phases historiques dans l'évolution constitutionnelle de la Transylvanie), in « Anuarul Institutului de Istorie Națională », Cluj-Sibiu, X, Sibiu, 1944, p. 34 et passim.

² Cf. I. Lupaș, *Zur Geschichte der Rumänen*, Sibiu, 1943, p. 221.

³ Idem, *Fazele istorice în evoluția constituțională a Transilvaniei*, p. 34 — 35.

⁴ Ioachim Crăciun, *Răzvrătirea sașilor din Brașov la 1688* (La révolte des Saxons de Brașov en 1688), in « Studii și Materiale de Istorie », București, 1956, p. 152 — 154; *Istoria României* (Histoire de la Roumanie), III, București, 1964, p. 186 — 187, 244 — 249, 422 — 426.

⁵ Rolf Kutschera, *Guvernatorii Transilvaniei, 1691—1774* (Les gouverneurs de Transylvanie, 1691—1774), in « Anuarul Institutului de Istorie Națională », X, Sibiu, 1944, p. 132 — 222; H. Klima, *Guvernatorii Transilvaniei, 1774—1867* (Les gouverneurs de Transylvanie, 1774—1867), in « Anuarul Institutului de Istorie Națională », IX, Sibiu, 1943—44, p. 225 et suiv.

⁶ Joseph Benkö, *Transsilvanis sive Magnas Transilvaniae Principatus olim Dacia Mediterranea dictus*, t. I, II éd., Claudiopoli, 1834, p. 40.

⁷ I. Lupaș, *Fazele istorice în evoluția constituțională a Transilvaniei* p. 21.

⁸ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române* (L'histoire de l'art féodal dans

les Pays Roumains), I, București, 1959, p. 737 — 738.

⁹ Florentina Dumitrescu, Maria-Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Sorin Ulea, Teodora Voinescu, *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea* (L'art en Moldavie à partir du milieu du XV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e siècle), in *Istoria Artelor Plastice în România* (L'histoire des arts plastiques en Roumanie), București, 1968, p. 367—368.

¹⁰ *Ibidem*, p. 369.

¹¹ J. Siebmacher, *Grosses und allgemeines Wapenbuch. Der Adel in Siebenbürgen*, XII, Nürnberg, 1898, pl. 48, 69, 77, 122, 143, 144 etc.

¹² Nicolae Sabău, Gheorghe Fleșer, *Sculptura barocă a cetății din Alba Iulia* (La sculpture baroque de la forteresse d'Alba Iulia), in «Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie», XXIII, Cluj-Napoca, 1980, pp. 123 — 186.

¹³ John Popa-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London and New York, 1970, p. 393, fig. 96.

¹⁴ Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, München, 1962, p. 68, 78 — 79, fig. 110, 111.

¹⁵ Erich Bachmann, *Die Architektur und Plastik in Barock in Böhmen* (sous la direction de Karl M. Swoboda), München, 1964, p. 197, 326.

¹⁶ R. J. W. Ewans, *The making of the Habsburg Monarchy, 1550—1700*, Oxford, 1979, p. XXXII; Nicolae Sabău, Gheorghe Fleșer, *Sculptura barocă a cetății din Alba Iulia* (La sculpture baroque de la forteresse d'Alba Iulia), p. 150.

¹⁷ J. Siebmacher, *Grosses und allgemeines Wapenbuch...*, p. 56; Boros Fortunat, *Az erdély ferencrendiek* (L'Ordre franciscain en Transylvanie), Cluj, 1927, p. 111 — 113, 320.

¹⁸ Szilárdy Zoltán, *Magyar barokk szentek* (Saints du baroque hongrois), in «Művészettörténeti Értesítő», XXX, Budapest, n° 2, 1981, p. 129, fig. 20.

¹⁹ Nicolae Sabău, *Der Bildhauer Anton Schuchbauer 1719—1789*, Cluj-Napoca, 1979, p. 89 — 90.

²⁰ Matthew Anderson, *L'Europe au XVIII^e siècle*, Paris, 1968, p. 287 — 288.

²¹ Penteki A., *Oriens in Occident, Ungarn und Polen als exotisches Thema des XVII und VIII Jhr.* in *La Pologne et la Hongrie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque polono-hongrois (Budapest, octobre 1976), réunis par Vera Zimanyi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981, p. 154 — 159.

²² Friedrich Ohman, *Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo und Empires*, Wien, s. a., p. 127, 128; Nikolaus Pevsner, *Leipziger Barock*, Dresda, 1921, p. 80.

²³ Nicolae Sabău, *Der Bildhauer Anton Schuchbauer 1719—1789*, p. 28 — 36.

²⁴ Gustav Solar, *Eine unbekannte Folge deutscher Kupferstichkarikaturen aus Zeit 1600*, in «Pantheon», München, Janv., Févr., Mars, 1973, p. 32 — 39.

²⁵ Wilhelm Mrazek, *Kunst aus Österreich. Barocke Deckenmalerei*, Wien, S. a., fig. 2, 3, 4, 5 et 42, 43, 44, 45; Jacob Prandauer und sein Kunstkreis, Stifl Melk, 1960, p. 290 — 291.

CONSIDÉRATIONS SUR LE MOUVEMENT ROUMAIN D'AVANT-GARDE*

Andrei Pintilie

A l'exception du futurisme, les mouvements européens d'avant-garde sont nés pendant la première guerre mondiale. Les trois importantes tendances qui étaient apparues à cette époque-là, le dadaïsme, le néoplasticisme et le constructivisme, se sont développés, et non pas au hasard, dans des pays neutres comme la Suisse, les Pays-Bas ou dans la Russie révolutionnaire. Quelques artistes originaires de Roumanie ont joué un rôle de première importance dans la constitution de l'avant-garde internationale et, après leur retour au pays, ils ont contribué décisivement à l'institution d'un avant-gardisme roumain¹. En paraphrasant Tristan Tzara, il faudrait préciser que l'avant-gardisme est un état d'esprit; donc, dans le cadre plus vaste de certaines caractéristiques communes, il peut acquérir diverses formes particulières qui changent selon les événements et les peuples. Comme état d'esprit, l'avant-gardisme existait en Roumanie aussi; la preuve péremptoire en est la prose absurde d'Urmuz, découverte par Tudor Arghezi après la disparition prématurée de l'auteur et ensuite par les surréalistes de la revue *Unu*. Donc, loin d'être importé, accusation émise par la critique de l'époque², l'avant-gardisme roumain n'avait qu'officiellement débuté à l'étranger par l'intermédiaire de Tristan Tzara ou Marcel Iancu et il était attendu, « préparé » en Roumanie par Ion Vinea. La correspondance de Tristan Tzara ou de Marcel Iancu avec Vinea en 1916, récemment publiée par Henri Béhar, est édifiante dans ce sens. « J'ai une envie furieuse — écrivait Vinea en juillet 1916 — de collaborer à des poèmes *nec plus ultra* »³. Et quelques années plus tard, le poète bucarestois s'impatiait: « ... pour quoi ne pousses-tu pas jusqu'ici faire quelque exhibition de nouvel art? Vos manifestes ont un succès fou surtout de l'idiotie pure très compris (...) je te confierai mon âme déjà dadaïsante »⁴. Le jeu conspiratif de « l'internationale artistique », novatrice alors et plus tard, a été d'ailleurs évoqué par Vinea dans son roman *Lunatecii*

(Les lunatiques). Le héros, l'un des chefs du « mouvement », recevait « la revue d'une graphique bizarre, des catalogues d'expositions, des photographies truquées: les conspirateurs étaient dans un contact ininterrompu et dans un état d'émulation permanente (...). L'internationale artistique des novateurs de partout envoyait des affiches colorées au-dessus des têtes des gens »⁵.

Etant donné que les débuts de l'avant-garde plastique roumaine sont liés surtout à la réception des théories constructivistes, nous nous proposons d'esquisser, en lignes générales, l'activité artistique de Marcel Iancu en Suisse et en Allemagne. Cela surtout parce qu'après son retour, il a fondé avec Ion Vinea la revue *Contimporanul* qui s'intitulait « organe du constructivisme roumain » et il a milité, jusqu'à un certain point, dans cette direction. On sait que lorsqu'il étudiait l'architecture à Zurich, Marcel Iancu a été l'un des initiateurs de l'aventure dadaïste. Un certain sérieux constitutif le différenciait de son compatriote et ami Tristan Tzara. « Tandis que Tzara représentait le côté agressif, anti-art, Iancu cherchait fiévreusement dans la direction d'un dada positif » se rappelait Hans Richter⁶. En dehors des masques grotesques qu'il a conçus pour les soirées du *Cabaret Voltaire*, qui

* Cette étude a été rédigée en 1982.

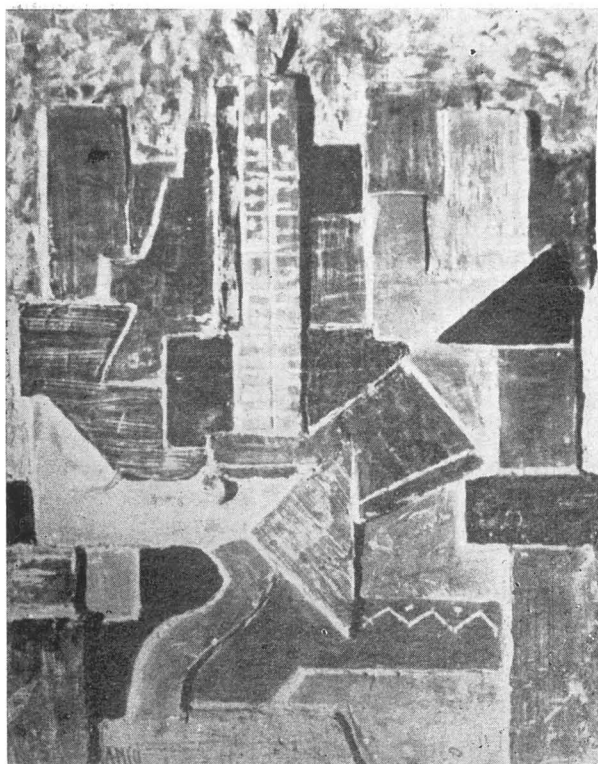


Fig. 1. — Marcel Iancu, *Relief*, plâtre, environ 1916.

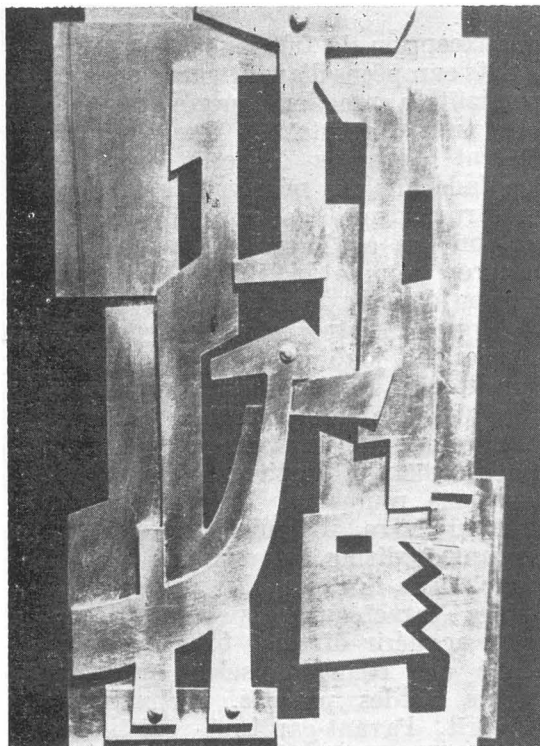


Fig. 2. — Marcel Iancu, *Serrure ardente*, relief métal, d'après un ouvrage de 1916.

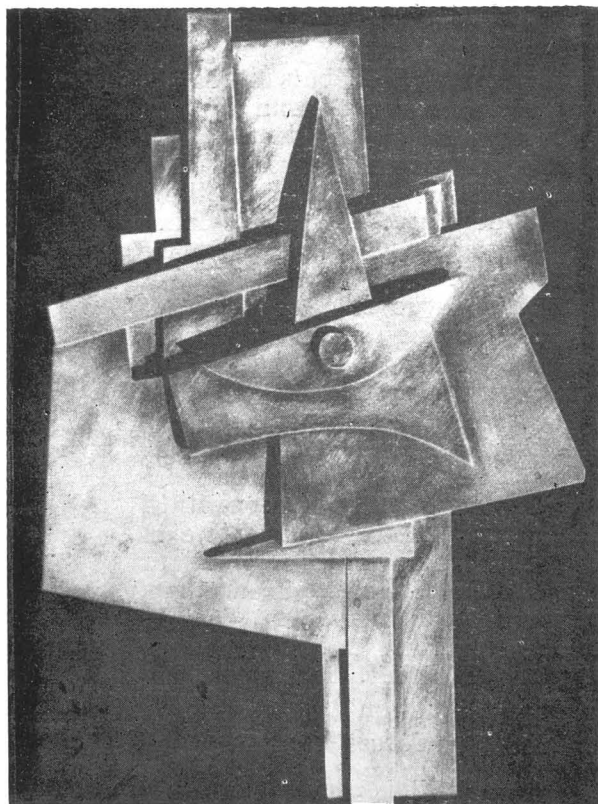


Fig. 3. — Marcel Iancu, *Fétiche oriental*, relief métal, d'après un ouvrage de 1916.

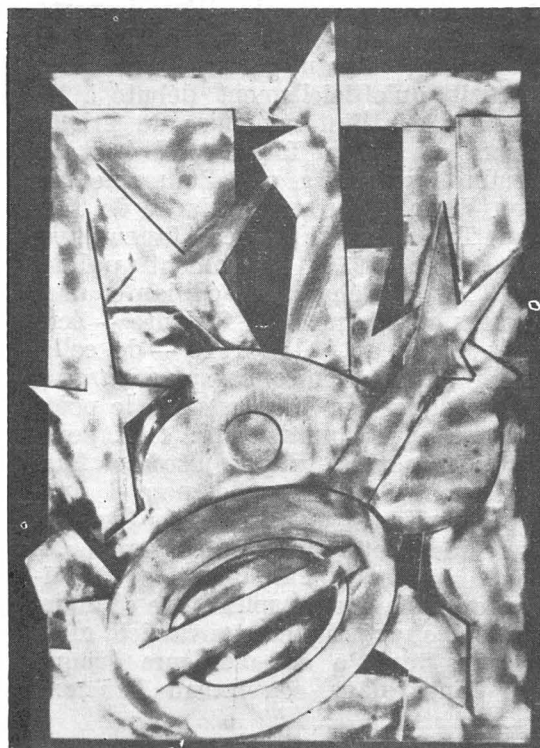


Fig. 4. — Marcel Iancu, *Blanc sur blanc*, relief métal, d'après un ouvrage de 1916.

annonçaient, selon la remarque de Jean Arp, « l'époque de la fabulation parfaite et libre dans l'art »⁷, Marcel Iancu a réalisé, entre 1916 et 1918, une série de reliefs non figuratifs. Ils étaient coulés en plâtre ou assemblés dans des pièces en bois peintes en blanc ou colorées. Il nous semble que c'est le cas de remarquer la relation entre la création de ces reliefs, exposés par Marcel Iancu en 1918 à Kunstgewerbeschule de Zurich, et ses études concernant les problèmes structuraux de l'architecture et avec sa préoccupation pour l'art abstrait. Pour que la révolution soit totale, l'art doit être dépourvu non seulement de l'image figurative mais aussi des conventions des « genres » comme, par exemple, celui de la peinture « de chevalet ». En dehors des discussions avec ses camarades d'idées, on sait que Marcel Iancu a donné, en janvier 1919, toute une série de conférences concernant l'art abstrait⁸. Les recherches de Jean Arp, avec lequel Iancu avait souvent exposé, étaient en quelque sorte semblables pendant la même époque. Mécontent du cadre-fenêtre du tableau, Arp avait commencé à découper ses dessins et à les assembler sur un mur. Peu à peu, il a ressenti le besoin d'exécuter ces découpages en bois : « J'ai scié des reliefs très simples, sans anecdotes, presque austères, que je peignais de teintes neutres — seulement pour éviter qu'ils se confondent avec la paroi. En 1917, en Suisse, j'ai exécuté dans cet esprit deux reliefs de très grande taille et j'ai brusquement découvert, en les regardant là (...) qu'ils pouvaient se passer d'un support, qu'ils avaient une existence propre »⁹. Sans avoir l'intention d'établir des priorités inutiles ou des similitudes de procédés entre les deux artistes amis, nous constatons seulement un parallélisme évident dans l'évolution de leur pensée plastique et de même la nécessité impérieuse ressentie par Arp et Iancu de rompre toute liaison avec des modalités d'art qu'ils considéraient périmées. En 1960, Marcel Iancu est revenu sur quelques-uns des anciens reliefs, en les transposant en métal. Et certains de ses mots, publiés à l'occasion de l'édition d'une collection de reproductions de ses œuvres, sem-

blent justifier l'opinion que nous avons déjà formulée : « Revenir (dans cette course contre le temps) sur mes pas, vérifier mes calculs, refaire mes constructions fut un grand privilège. Ainsi je me suis retrouvé dans ce monde idéal de mes premières recherches, dans ce monde si cher à moi du jeu des formes, de l'expression d'harmonie construite »¹⁰. Le jeu inspiré par les formes caractérise des ouvrages comme *La serrure ardente* ou *Fétiche oriental* ; dans ces deux ouvrages, la géométrie manipulée par un artiste inventif et jovial perd quelque chose de la sévérité spécifique. Le titre d'un autre relief, *Blanc sur blanc*, rappelle — pure coïncidence — le titre du fameux tableau exposé par Malevici en 1918, *Composition suprématiste : blanc sur blanc*. D'ailleurs, avec les reliefs abstraits de Marcel Iancu — « expressions de l'harmonie construite » — nous nous trouvons dans le « monde sans objets » dont le suprématisme n'a fait que refléter l'une des facettes.

Les sculptures architecturales de Marcel Iancu étaient construites sur des surfaces et en fonction d'une surface, fait qui leur permettait une « coopération » avec le mur, avec l'espace architectural en général. Pourtant, Marcel Iancu n'a pas cherché, comme Vladimir Tatlin dans ses contre-reliefs, cet état-limite d'objet travaillé en « matériaux réels dans un espace réel », mais seulement la création d'œuvres tout d'abord artistiques, les expressions d'un esprit libéré de toutes « cristallisations figuratives ».

Entre 1920 et 1922 (la dernière année étant celle de son retour en Roumanie), Marcel Iancu fait des voyages à Paris et en Allemagne. En 1922 il participe au premier Congrès international du constructivisme de Weimar, initié par Theo Van Doesburg, où l'ex-dadaïste Hans Richter lit « une déclaration des groupes constructivistes de Roumanie, de Suisse, de Scandinavie et d'Allemagne » qu'il terminait avec des mots significatifs : « Vous pensez que vous devez choisir comme moyen de réorganisation de la société les expositions, les revues ou les congrès ? Si nous sommes arrivés aussi loin que nous pouvons travailler et progresser en groupe, n'hésitons plus

entre une société qui n'a pas besoin de nous et une société qui n'est pas encore née, essayons plutôt de changer le monde actuel »¹¹. Dans le fragment cité on reconnaît facilement le rêve utopique de l'avant-garde d'étendre la révolution du plan esthétique au plan socio-politique ; étant donné que le nouveau doit éliminer l'ancien, l'art d'avant-garde assume avec candeur un rôle subversif, destiné à renverser une officialité et un système « académisé ». La revue *Contimporanul*, fondée en 1922 à Bucarest par Ion Vinea et Marcel Iancu, manifestait dès son premier numéro, le désir de changer la face du monde. Vinea écrivait que la nouvelle revue était envisagée plutôt comme une étape dans la « révolution de l'âme ». En effet, ce fut le cas. Jusqu'en 1924, lorsqu'on peut parler de la fondation du groupe *Contimporanul*, la revue a assumé la tâche de ridiculiser l'art officiel et de populariser les idées constructivistes, le cubisme ou l'art abstrait. Ion Vinea ne tarissait pas de répéter, en son style acide, qu'« un dessin, une gravure, un tableau ne doivent pas représenter des bobines, des nus, des ballerines, des ânes, des paysages, des saints »¹² et que le sujet ne compte pas dans l'art moderne, tandis que Marcel Iancu glosait sur un ton professoral : « on ne trouve nulle part dans la nature des exemples d'art, car la réalité extérieure n'est pas le résultat de notre compréhension et de notre sentiment. Ceux qui continuent à confondre l'art avec la vie se trompent, car la réalité ambiante n'est pas identique ou semblable aux intentions de la beauté plastique »¹³. Inspiré probablement par la théorie de Wassily Kandinsky, Marcel Iancu écrivait, dans un article sur la peinture abstraite, au sujet du son intérieur de l'art et il développait un parallèle entre la peinture et la musique : « tout comme la musique groupe les sons en vue d'une harmonie qui exprime un état d'âme, la peinture abstraite dispose des lignes et des couleurs en vue d'une sorte de résultat harmonieux. Ainsi libérée (de l'objet, n.n.), la peinture devient une construction abstraite comme une symphonie non-programmatique »¹⁴. Enfin, dans un article intitulé « Constructivisme et architecture », Iancu donne

la claire définition suivante : « le constructivisme est l'art abstrait, issu d'un sens optimiste de la vie, il purifie l'art du romantisme, étant l'expression du désir de construction de nos jours »¹⁵.

Il nous semble particulièrement important l'effort des rédacteurs d'inscrire *Contimporanul* dans un circuit international d'idées, d'avoir publié dans cette revue des articles signés par Van Doesburg, Hans Richter ou Lajos Kassák, des représentants notables du constructivisme européen. En effet, en 1923 paraissait dans les pages de la revue *Contimporanul* l'article de Van Doesburg « Contre les artistes imitateurs ». « L'art des générations futures — écrivait Doesburg — sera l'expression collective vers une unité réelle par l'organisation et la discipline des moyens plastiques »¹⁶. Nous avons cité cette phrase afin de souligner le fait qu'il s'agit des préoccupations les plus récentes de Van Doesburg ; en 1923, Doesburg et Van Eesteren avaient publié dans *De Stijl* le manifeste intitulé « Vers une construction collective », dans lequel ils niaient à l'art toute sorte de prétentions créatrices, l'art gardant la mission provisoire de construire et de contrôler une ambiance artificielle. Provisoire — spécifie le manifeste — parce que l'art devait disparaître une fois l'ambiance conçue¹⁷. La même année, 1923, Hans Richter publiait dans les pages du *Contimporanul* l'article intitulé « Le constructivisme. La peinture néocubiste ». « Réaliser une discipline est le problème actuel de l'art — écrivait Richter. Nous ne voulons plus des œuvres d'art à nuances personnelles (...), mais nous voulons une création élémentaire sur la base de la conscience. L'attitude sensitive (...) tue toute possibilité de construction, elle désire le mystère, le confus et conduit de nouveau vers des formes sensibles du sujet, qui nous mènera vers un nouveau romantisme de l'art, de la technique, de l'optique, de la physique »¹⁸. Les idées de Hans Richter révèlent une synthèse entre plusieurs préceptes suprématistes et néo-plasticistes exposés méthodiquement, mais largement répandus dans l'Europe de ces années.

Pour plusieurs raisons, 1924 a été d'une importance maximale pour l'avant-garde roumaine. C'est à partir

de cette date que l'on pourra parler de la constitution d'un groupe constructiviste — nous verrons que le terme constructivisme acquiert une acception particulière en Roumanie — par le retour de Hans Mattis-Teutsch, Militza Pătrașcu et M. H. Maxy; la même année s'affirmaient Victor Brauner, qui ouvre une exposition personnelle à Bucarest, et Corneliu Michăilescu, auquel on avait décerné un prix au Salon Officiel pour un ouvrage intéressant. En 1924 paraissent *Punct*, « revue d'art constructiviste international », dirigée par Scarlat Callimachi et Ștefan Roll, ainsi que le numéro unique de 75 *HP*; dans les pages de ce numéro Ilarie Voronca et Victor Brauner inventent la « pictopoésie ». Mais l'année 1924 est surtout mémorable pour la grande exposition internationale ouverte dans la salle du Syndicat des beaux arts à laquelle ont participé, entre beaucoup d'autres, Jean Arp, Paul Klee, Brâncuși, Kurt Schwitters, Hans Richter, Arthur Segal, Wiking Eggeling, Moholy-Nagy, Lajos Kassák et parmi les Roumains Militza Pătrașcu, Marcel Iancu, Victor Brauner, M. H. Maxy, H. Mattis-Teutsch. Cette manifestation, qui n'avait qu'un précédent en Roumanie — l'exposition internationale organisée par Iser avec la participation de Derain, Forain et Galanis (1910) — a été le résultat de l'activité « internationaliste » des deux rédacteurs de la revue *Contimporanul* dès sa parution. Vivement commentée dans la presse de l'époque, par Tudor Vianu et Oskar Walter Cisek parmi d'autres, cette exposition a affronté aussi l'indifférence de Lucian Blaga. Dans son article théorique « Abstraction et Construction », qu'il confesse avoir écrit à la suite d'une discussion avec Marcel Iancu, Lucian Blaga tente une définition des concepts abstrait et constructif : « Les figures géométriques ne sont pas des abstractions de la nature, mais des constructions créatrices que nous imposons à la nature; cette philosophie kantienne ouvre les portes de l'esthétique constructiviste ou de la création absolue (...) L'esprit ne s'oriente plus selon les formes et les produits organisés de la nature; il crée souverainement en s'incarnant dans les mêmes éléments avec lesquels travaille aussi

la nature souverainement : la ligne et la couleur, l'espace et la matière »¹⁹.

Parallèlement à l'apparition d'une série d'artistes plus jeunes, récemment rentrés de Berlin et de Paris, les points de vue ont été multipliés en subissant diverses nuances. L'avant-garde se développe dans des milieux relativement étroits qui, entourés d'une hostilité générale, se caractérisent le plus souvent par dogmatisme. Le groupe, en tant que structure de base du mouvement d'avant-garde, a l'aptitude d'exalter les consciences en soutenant un idéal commun, difficile à défendre, et de dégager, pour cette raison, une « psychologie sectaire »²⁰. Les nouveaux venus, M. H. Maxy en tête, ressentaient probablement le besoin d'un « mouvement » propre, ils désiraient se conduire eux-mêmes, non pas être conduits. Dans cette situation est née en 1925 *Integral*, « revue de synthèse moderne ». Sans contester les idées lancées par *Contimporanul*, comme l'a objecté violemment plus tard la revue *Unu*, les intégralistes sont partis de ces idées-mêmes. La revue était dirigée à Bucarest par M. H. Maxy, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, F. Brunea; elle disposait d'une « rédaction » à Paris où elle était représentée par Benjamin Fundoianu et Hans Mattis-Teutsch. Les peintres Victor Brauner et Corneliu Michăilescu ont également collaboré à la revue *Integral*. L'intégralisme — la variante roumaine du constructivisme — a été clairement défini par Mihail Cosma (le futur Claude Sernet) dans une interview avec Luigi Pirandello : il est donc « une synthèse scientifique et objective de tous les efforts esthétiques tentés jusqu'à présent (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme, etc.), le tout sur des fondements constructivistes et tendant à refléter la vie intense et grandiose de notre siècle bouleversé par les vitesses du mécanisme, par l'intelligence froide de l'ingénieur et par le triomphe sain du sportsman »²¹. Dans le texte cité, Mihail Cosma avait formulé aisément ce qui « en rythme d'appareil morse » décréait le manifeste de l'intégralisme même, publié dans le premier numéro de la revue : « nous vivons définitivement sous le signe citadin. Rythme — vitesse ...

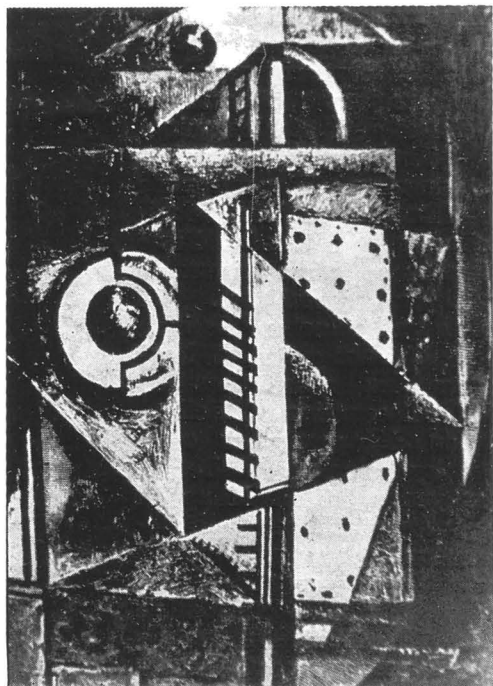


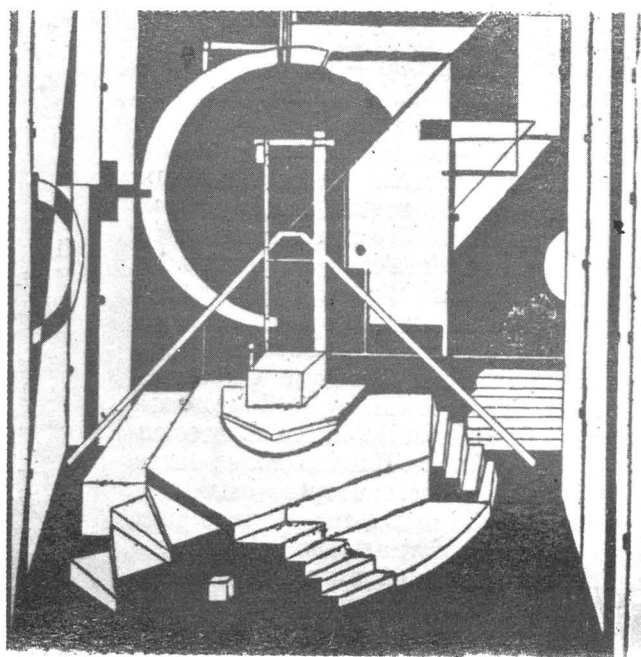
Fig. 5. — M. H. Maxy, *Construction verticale*, huile sur carton, 1925.



Fig. 6. — M. H. Maxy, *Couverture de la revue 'Contimporanul'*, 1924.

planète d'étendards, usines; la danse des machines sur des gloires de bitume. Un croisement d'ère. Des classes baisesnt, des économies inédites sont construites. Les prolétaires imposent des formes»²². En exclamant «quelle inflation de génialité», les intégralistes refusent «le fourvoisement parmi les intellectualismes». Dans la succession incessante des courants d'avant-garde, «l'intégral offre la certitude»; d'ailleurs, dans l'interview mentionnée, Mihail Cosma offrait à Pirandello d'embrasser l'intégralisme exactement pour cette qualité majeure! De toutes les proclamations tapageuses dans le genre de celles que nous venons de mentionner, nous en retenons une d'origine purement constructiviste: «Immergés dans la collectivité, nous créons le style d'après les instincts qu'à peine elle soupçonne» Enfin, il faudrait remarquer encore l'aspiration des intégralistes vers l'instauration d'un «ordre classique», un paradoxe qui a également caractérisé d'autres mouvements d'avant-garde. La nouveauté, l'invention, la vitesse allaient devenir des composantes d'un «style du siècle», une sorte de synthèse moderne et classique en même temps. En polémi-

Fig. 7. — M. H. Maxy, *Projet de scénographie pour 'Saul' d'André Gide*, 1925.



quant avec le surréalisme qui ne «répondait pas au rythme de l'époque», Ilarie Voronea précisait la position intégraliste en tant qu'«ordre-synthèse, ordre-essence constructive, classique»²³.

Avant d'examiner les réalisations pratiques de l'intégralisme dans les arts plastiques, nous allons faire une analyse des conceptions théoriques de M. H. Maxy, qui est non seulement l'initiateur mais aussi le représentant le plus typique de ce mouvement. En un «chronométrage pictural», publié en 1924, par *Contimporanul*²⁴ (un schéma très personnel de l'évolution des arts depuis la «peinture narrative», jusqu'à la «mort du tableau», Maxy définissait le constructivisme, de sa manière «saccadée», comme un «rapport esthétique entre formes et couleurs; spiritualisme conceptuel, mécanique, dynamique, statique; peinture: géométrie plane; le constructivisme-fonction architectonique. La mort du tableau. Fin». Evidemment, Maxy estimait le constructivisme une expérience limite; après, rien ne pouvait plus être entrepris sur la même voie. Tout comme Malevici devant son tableau qui représentait un carré noir, Maxy concevait le *désert* du non-objet; ni images de la réalité, ni représentations idéales — rien qu'un désert», exclamait en 1927 Malevici dans son livre *Die Gegenstandslose Welt*. Quel était l'avenir que Maxy entrevoyait à l'art à ce moment? «Attente, travail, attente. Le combat titanique de précision du *cubisme constructif*? (n.s.) Le siècle cherche son style dans tous les domaines. Nous attendons, nous travaillons, nous transformons». Tandis que Marcel Iancu continuait, en une certaine mesure, ses préoccupations constructivistes en architecture, car il s'était libéré en peinture de toute contrainte en s'exprimant avec une vitalité expressionniste toute particulière, M. H. Maxy a essayé de sortir de la «crise» de l'abstractionnisme géométrique par la «synthèse moderne» qu'il a nommée intégralisme et qui était, au fond, un cubisme avec une note constructive prononcée. Déjà en 1925, dans un article dédié à la personnalité d'Arthur Segal, son professeur de Berlin, Maxy affirmait qu'à cette date, le constructivisme s'était pleinement réalisé en architecture, ses principes généraux demeurant pour les arts plastiques seulement «un système de constructivité» très propre à exprimer l'esprit de l'époque²⁵. Si dans le plan de la

création, selon l'opinion des intégralistes, le constructivisme s'avérait être un chemin se terminant en cul-de-sac, par contre il embrassait un sens positif, se «valorisant» en architecture, décoration intérieure, décor de théâtre ou dans l'ambiance de la rue. En tenant compte du fait que Maxy était un intellectuel formé au courant du jour, on peut considérer que ce genre de conceptions soit redevable à la contribution de certaines idées des productivistes russes. En tout cas, à l'occasion de l'exposition de l'Académie d'arts décoratifs (1926) dirigée par Andrei Vespremie et Fischer-Galați, Maxy déplorait le fait que «le style des objets est beaucoup trop divers pour qu'il soit représentatif», en décelant aussi une indésirable adaptation des artistes décorateurs au goût du public. Participant avec son groupe à cette exposition, Maxy ajoutait: «Le constructivisme, ou plus exactement, l'esthétique du nouveau constructeur, couramment manifesté dans les périodiques modernes et tout de même exemplifié par notre participation à l'exposition (...), n'est que l'avertissement platonique d'une conviction qui a déterminé ailleurs la révision de tant de valeurs»²⁶. Associé à Victor Brauner et Corneliu Michăilescu, M. H. Maxy avait déjà créé en 1925 un Atelier de la revue *Integral* qui exécutait «des décors intérieurs, des meubles, des tapis, de la céramique, des décors et costumes de théâtre, des constructions de scène, des affiches de théâtre et de cinéma»²⁷. Un an plus tard, la revue *Integral* annonçait l'ouverture de l'Académie des arts décoratifs, réorganisée rue Câmpineanu, en même temps qu'un «Salon permanent d'art décoratif pour l'intérieur moderne»²⁸. L'Académie offrait les cours les plus divers — tissage des tapis, dessin et peinture, histoire des arts et étude des styles, sculpture en ivoire²⁹. Les professeurs étaient M.H. Maxy, Victor Brauner, Corneliu Michăilescu, Cornel Medrea et Andrei Vespremie et parmi les exposants du «Salon permanent» de l'Académie figuraient: Jean Al. Steriadi, Nina Arbore, Jorgulescu-Yor, Brauner, Mattis-Teutsch, etc. Si le programme de l'Académie était trop ambitieux pour

les réalités sociales de la Roumanie de cette époque, on ne peut pas nier les créations de bon goût des artistes professeurs — des objets utiles et beaux portant l'empreinte du style de l'époque (art déco), malheureusement presque pas du tout étudiés à présent.

Dès le premier numéro de la revue, le « groupe » intégraliste annonçait, à titre de première affirmation pratique de son esthétique, la réalisation d'une série de « constructions scéniques » pour la pièce « Saul » d'André Gide. En fait, M. H. Maxy était l'auteur de cette scénographie : il manifestait un intérêt constant aux expériences scénographiques de l'avant-garde constructiviste soviétique et allemande³⁰. En 1926, Maxy a réalisé le décor et les costumes des pièces « Le mannequin sentimental » de Ion Minulescu, « L'homme, la bête et la vertu » de Luigi Pirandello et « Saul » d'André Gide. Dans l'ensemble visuel que représente la construction scénique, le costume joue un rôle important, étant « le masque corporel de l'acteur », selon l'expression de Maxy. Les costumes qu'il a dessinés pour la pièce d'André Gide font penser à des figures abstraites des tableaux de la période. Sans être arrivé à l'idée limite d'« action-objet », comme dans certaines scénographies de F. Léger, Picasso ou O. Schlemmer, les croquis de costumes dessinés par Maxy tendent à incorporer le personnage dans le décor, tout comme en peinture. Lorsqu'il affirmait « ayons comme base le costume de Pierrot qui ne représente pas une époque, ni un style, ni un journal de mode »³¹, Maxy pensait probablement à l'esthétique puriste du costume dans la Commedia dell'Arte, à son expressivité et, en même temps, à sa parfaite fonctionnalité. Marcel Iancu avait montré en 1925 le même intérêt pour le costume de la Commedia dell'Arte lorsque, à l'occasion des démonstrations d'art nouveau de la revue *Contimporanul*, il avait conçu les accessoires vestimentaires de la pièce « L'arlequinade » d'Evreinov (mise en scène par Sandu Eliad). Au cours des années, Marcel Iancu a créé des décors et des costumes pour les pièces « Le gros lot » de P. Locusteanu, « Le banquet » de I. Sângiorgiu, « Voulez-vous jouer avec moi ? » de Marcel Achard, « Doña



Fig. 8. — Victor Brauner, *Ouvrière*, huile sur carton, 1923.



Fig. 9. — Victor Brauner, *Portrait d'Illarie Voronca*, huile sur carton, 1925.

Juana » de Kaiser et « Caïn » de Wildgans.

Dans la peinture de M. H. Maxy, il y a peu d'ouvrages dont les thèmes ne soient pas des objets datant de 1923, à la notable exception de *Construction spatiale*, peinte en 1929. Ces constructions ont été exposées probablement à la galerie *Der Sturm* (1923). Les tableaux se remarquent plutôt par leur dynamisme, ayant plus de points communs avec le futurisme et le cubisme analytique qu'avec le néoplasticisme. Tempérament impétueux, Maxy est l'opposé des artistes du genre Mondrian et Malevici. Dans une interview accordée à Gheorghe Dinu à l'occasion de son exposition personnelle de 1927, Maxy déclarait : « On est arrivé à un moment donné à ce que l'alphabet géométrique soit la base de la composition abstraite-constructiviste, sur la voie de l'émotionnel pur, synthétique. Le tableau sera graduellement dévalorisé et la peinture sera réintégrée à l'architecture, au style nouveau de l'art décoratif (...). Une synthèse ? (*Integral* l'a également proposée) peut être prématurée, elle peut être de valeur... En tout cas, la tendance nous incite à suivre toutes les expériences, à les utiliser (...); la nouvelle école de la vie nouvelle demande à être autoritaire et productrice d'énergie (...) Pourquoi la sensibilité ne porte-t-elle pas un uniforme ? »³². Ces mots résument toute l'attitude de l'intégralisme à l'égard du constructivisme. Dans le cadre de l'avant-garde plastique roumaine, l'intégralisme est exactement l'œuvre de Maxy oscillant entre le cubisme analytique, le futurisme et la peinture abstraite, c'est-à-dire des formes d'expression reposant sur un système de « constructivité ». *Integral* nous offre la synthèse de ces modes de structuration de l'image, dans la style légèrement baroque, par l'excès, de la peinture de Maxy.

En ce qui concerne Victor Brauner et, en une certaine mesure, Corneliu Michăilescu, la période intégraliste se caractérise par des expériences. Pour tous les deux, l'intégralisme n'a été qu'une étape de leur développement artistique ultérieur, non pas un but. Dès 1923, Brauner avait peint plusieurs tableaux représentant la forme hu-

maine anormalement allongée, stylisée en plans courbes. Les recherches se précisent l'année suivante dans les très intéressantes compositions créées à l'aide de lettres et de formes abstraites, que lui et Ilarie Voronca ont dénommées « pictopoésies ». A l'exposition internationale de 1924 à Bucarest, Brauner avait participé avec quatre constructions. Un portrait d'Ilarie Voronca, dans lequel Brauner réalise un maximum de conséquence constructive (selon notre opinion), date de l'année suivante. La figure du poète est composée de plans géométriques qui l'intègre en une unité de composition construite avec des angles, des arcs de cercle, avec des formes diverses, des lettres, des fragments de mots, allusifs à la pictopoésie. Les illustrations publiées par Brauner dans *Integral* cèdent graduellement la place à une liberté inventive plus importante, peut-être moins formelle que poétique. La peinture de Corneliu Michăilescu de la période intégraliste est moins unitaire du point de vue du style. En dehors de compositions plus importantes, comme *Les gardes du château*, *Angélus* ou *L'Annonciation*, Michăilescu a peint des natures mortes structurées sur une trame géométrique accentuée, par exemple *Nature morte*, exposée en 1928 à la société « L'Art roumain ». Il a également publié dans les pages de la revue *Integral* plusieurs dessins, dont certains sont abstraits, des exercices de formes dénotant une certaine qualité hypnotique de la géométrie à se transformer en une sorte de « dictée automatique » de formes qui naissent l'une de l'autre. A l'Atelier de la revue *Integral* et ensuite à l'Académie des arts décoratifs, Corneliu Michăilescu a créé une série de sculptures de faibles dimensions qui, toutefois, démontrent un sens prononcé du monumental et de l'analyse des formes dans l'espace³³, tels une *Maternité* conçue d'après un type d'analyse cubiste ou un projet de monument funéraire dont le croquis allie la construction monumentale et le décorativisme art déco. Certaines sculptures ont servi à Corneliu Michăilescu de « modèle » à ses peintures (la tête de *L'Ascète*, reprise dans *l'Angélus*), tandis que d'autres ont servi d'objets dans



Fig. 10. — Corneliu Michăilescu, *Nature morte*, huile sur toile, 1928.

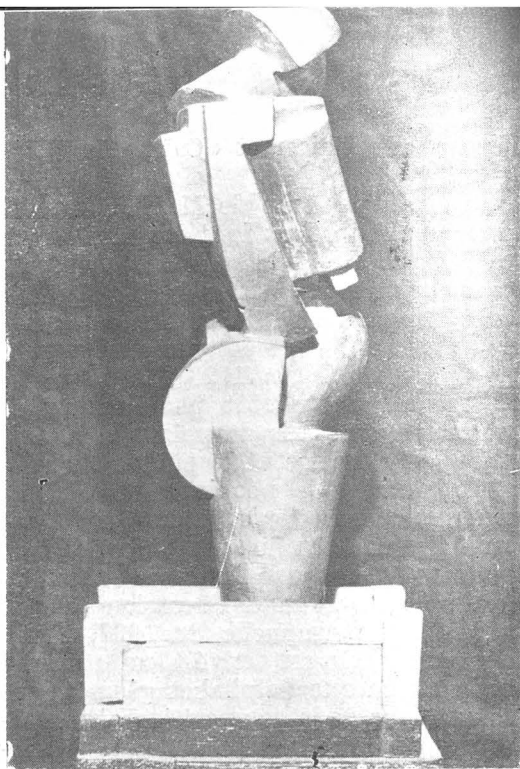


Fig. 11. — Corneliu Michăilescu, *Maternité*, plâtre, 1925–1926.

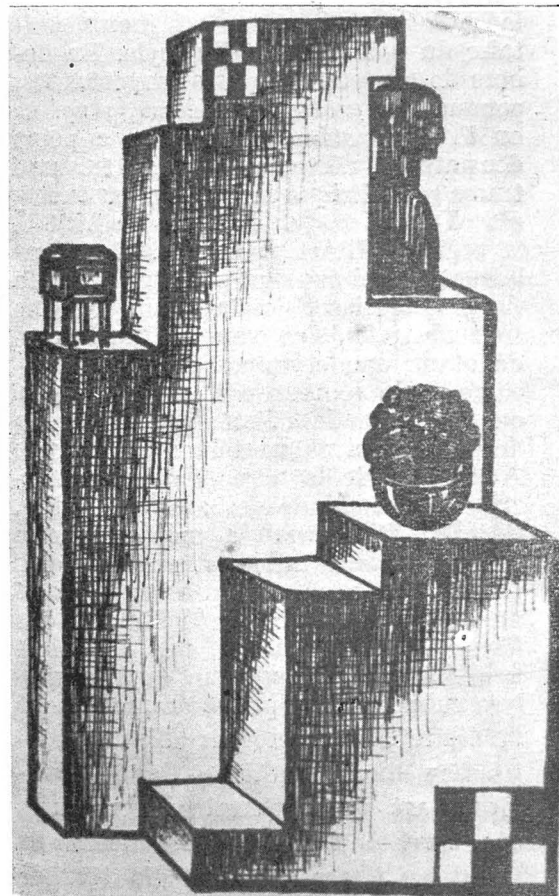


Fig. 12. — Corneliu Michăilescu, *Projet de monument funéraire*, dessin, 1925–1926.

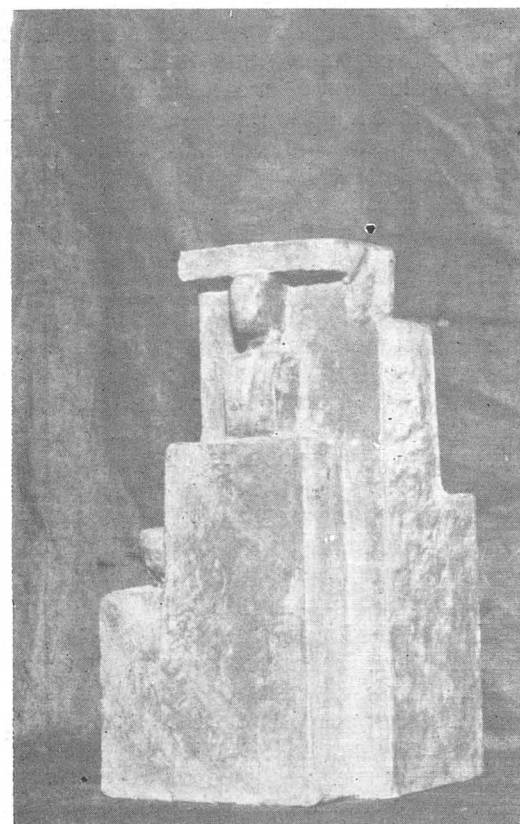


Fig. 13. — Corneliu Michăilescu, *Projet de monument funéraire*, plâtre, 1925–1926.

la composition de certaines natures mortes ³⁴.

Une liaison organique entre la peinture et la sculpture existait aussi dans l'œuvre de Hans Mattis-Teutsch ; nombre de ses créations en bois, élégamment courbées, ont leur origine dans les figurations des tableaux. Mattis-Teutsch a participé au Salon permanent de l'Académie des arts décoratifs ³⁵ avec des peintures, des sculptures et des objets ; la revue *Integral* a publié, de manière vraiment sporadique, une série de linogravures mais il est toutefois considéré comme un représentant marquant de l'avant-garde de Roumanie non seulement par son réel prestige international mais aussi par l'ensemble de sa création, exposée à diverses manifestations d'art nouveau à Bucarest.

Integral cesse sa parution en 1928. Les artistes qui ont collaboré à cette revue ont continué leur recherche sur une voie individuelle. Les idées générales formulées dans le manifeste intégraliste étaient naturellement acceptées par tous, mais nous espérons avoir montré que la manière dont ils ont réalisé la « synthèse moderne », intégrale différait. Victor Brauner, Mattis-Teutsch, Corneliu Michăilescu n'étaient pas les seules personnalités à s'opposer aux recettes ; Maxy ne s'y conformait non plus. Adversaire de tout dogme, il écrivait dans le catalogue de la seconde exposition d'art nouveau (1929) : « Se soumettre à une formule — souffrir d'en devenir l'esclave : essayer une nouvelle : devenir. La pirouette, voilà la nouvelle formule ... mais qui peut devenir formule à son tour. Donc, peinture s'appelle ce que je fais moi-même ou vous ?

(...). Le besoin qui vous pousse à diriger vos aspirations vers un havre de stabilisation, de propriété, témoigne seulement de la vanité d'en être le possesseur » ³⁶. Donc, avertisse Maxy, « La formule de la non-formule » tout aussi dangereuse que la « vanité de se savoir possesseur », dirigeant intranquillisant d'un groupe. En voilà des observations de bon sens qui pourraient être aussi des motifs suffisants pour disperser le groupe intégraliste. D'autre part, Radu Bogdan ³⁷ remarquait : « la pression pédagogique » exercée par le constructivisme sur les arts plastiques de la troisième décennie a faibli non seulement dans notre pays, étant remplacée par des préoccupations d'autre genre. Sans parler de Marcel Iancu, Victor Brauner, Corneliu Michăilescu, Maxy lui-même était revenu « au sujet » dans une manière programmatique à l'occasion de son exposition personnelle de 1927. « Voilà les sujets » — déclarait-il en énumérant les objets ménagers, les enfants et leurs jouets, les animaux sauvages, les héros des utopies scientifiques et politiques, le fourmillement des villes, afin de souligner : « Voilà, au fond, ce qui peut mettre en fonction un organisme producteur de ce qu'on nomme en général : la Peinture » ³⁸.

En partant des principes sévères du constructivisme, l'intégralisme s'est développé sans cesse, en devenant plus vif, visant à exprimer l'esprit de l'époque par la diversité et la spontanéité. Il demeure une forme de manifestation originale dans le cadre de l'avant-garde de Roumanie, sa devise pouvant être l'expression de Maxy : « L'homme doit essayer(...), la sensibilité ne porte pas d'uniforme ».

¹ La bibliographie de l'avant-garde plastique de Roumanie est assez limitée jusqu'à ce moment (nous citons seulement des ouvrages que nous connaissons, partiels ou essais de synthèse, parus en Roumanie) : R. Bogdan, *Miscarea artistică de avangardă din România* (Le mouvement artistique d'avant-garde de Roumanie), in *Pagini de artă modernă românească*, Bucarest 1974, p. 107-113 ; D. Grigorescu, *Cubismul* (Le cubisme), Bucarest, 1972, p. 206-216 ; Idem, *Istoria unei generații pierdute: expresionistii* (Histoire d'une génération perdue : les expressionnistes), Bucarest, 1980,

p. 427-445 ; A. Pavel, *Expresionismul și premisele sale* (L'expressionnisme et ses prémisses), Bucarest, 1978 ; M. Enache, *Marcel Iancu*, thèse de licence, manuscrit dactylographié, 1976 ; R. Patrulius, *Marcel Iancu — arhitectul* (Marcel Iancu — l'architecte), in *Arhitectura*, XXIX, (188 nouvelle série), 1981, p. 78-81 ; G. Șerban, *Marcel Iancu. Intilnire la Ein Hod* (Marcel Iancu. Rencontre à Ein Hod), in *Secolul XX*, 1, 2, 3, 1979 ; *Revue roumaine*, 10, 11, 12, 1981 ; H. Clonaru, *Victor Brauner*, texte et chronologie. Catalogue-affiche, Musée d'art Oradea, 1976.

² M. II. Maxy écrivait : « Nous, les habitants de

ce pays, nous avons pris part à la nouvelle école, en tant que spectateurs et militants... Pour cette raison, notre modernisme n'est pas et ne peut pas être un système mécanique de gymnastique spirituelle emprunté à l'Occident et adapté chez nous, comme ont l'air de le croire les garçons astucieux. Les noyaux modernistes en pleine croissance représentent les explosions volcaniques de la spiritualité européenne, la même en tant qu'essence sur toute son étendue qui se manifeste chez nous et ailleurs, en maîtrisant les données psychiques et climatiques estimées inaltérables jusqu'à présent. Le modernisme roumain s'intègre au paysage spirituel européen, certifié par le cas Brâncuși » (*Politica plastică/ La politique plastique*, in *Integral*, II, 9 décembre 1926, p. 3).

³ Voir I. Vinea — Tristan Tzara. *Correspondență din Paris trimisă la Henri Béhar* (I. Vinea — Tristan Tzara. Correspondance envoyée de Paris par Henri Béhar), in *Manuscriptum*, XII, 2(43), 1981, p. 160.

⁴ Lettre en français, adressée à Tzara, datée 1^{er} août 1921, *Ibidem*, p. 164.

⁵ I. Vinea, *Luneteții* (Les lunatiques), in *Revista română*, II, 1 — 3 janvier-mars 1942.

⁶ Apud *Secolul XX*, 1, 2, 3, 1979, p. 190.

⁷ *Ibidem*, p. 188.

⁸ « Par une série de conférences et de discussions prophétiques — écrivait Richter — il a démontré dès lors, pendant les années dadaïstes 1917–1920, ces théories (sur l'art abstrait, n.n.); en une exposition démonstrative et une conférence, il avait déjà défendu — au Musée des Arts et Métiers de Zurich — l'art abstrait et purement plastique contre les tableaux de chevalet et cela beaucoup avant Le Corbusier et avec de nombreuses années avant le mouvement de synthèse des arts plastiques », apud *Secolul XX*, p. 190.

⁹ Interview avec Jean Arp consignée en 1969 par Jean Clay, *Visages de l'art moderne*, Mulhouse, 1969, p. 20 — 21.

¹⁰ Serviette comprenant neuf reproductions de reliefs accompagnées d'une page de texte, sans lieu ni année de parution, Bibliothèque du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, cote III, 47.

¹¹ *Statement by constructivist groups of Rumania, Switzerland, Scandinavia and Germany*, in *The Documents of 20th century art. The Tradition of Constructivism*, ed. Stephan Bann, Londres, 1974, p. 66 — 67.

¹² In *Contimporanul*, II, 37 — 38, 1923.

¹³ Marcel Iancu, *Cubism* (Cubisme), in *Contimporanul*, V, 71, 1926.

¹⁴ Marcel Iancu, *Colorit* (Coloris), in *Contimporanul*, VI, 73, 1927.

¹⁵ Marcel Iancu, *Constructivism și arhitectură* (Constructivisme et architecture), in *Contimporanul*, IV, 53 — 54, 1925.

¹⁶ Theo Van Doesburg, *Contra artiștilor imitatori* (Contre les artistes imitateurs), in *Contimporanul*, II, 34, 1923.

¹⁷ Voir en détail P. Overy, *De Stijl*, Bucarest, 1979, p. 62.

¹⁸ Hans Richter, *Constructivismul. Pictura neocubistă* (Le Constructivisme. La peinture néocubiste), in *Contimporanul*, II, 37 — 38, 1923.

¹⁹ L. Blaga, *Abstracție și construcție* (Abstraction et construction), in *Ferestre colorate*, Arad, 1926, p. 38.

²⁰ A. Marino, *Dicționar de idei literare* (Dictionnaire d'idées littéraires), Bucarest, 1973, p. 207.

²¹ M. Cosma, *De vorbă cu Luigi Pirandello* (Dialogue avec Luigi Pirandello), in *Integral*, 8, nov.—déc., 1925.

²² *Manifest* (Manifeste), in *Integral*, 1, 1^{er} mars 1925.

²³ I. Voronca, *Suprerealism și integralism* (Sur-réalisme et intégralisme), in *Integral*, 1, 1^{er} mars 1925.

²⁴ M. H. Maxy, *Cronometraj pictural* (Chronométrage pictural), in *Contimporanul*, III, 49, 1924.

²⁵ M. H. Maxy, *Arthur Segal*, in *Integral*, 5, 1^{er} juillet, 1925.

²⁶ M.H.M., *Expoziția Academiei Artelor decorative* (Exposition de l'Académie des Arts décoratifs), in *Integral*, 9, déc. 1926.

²⁷ Voir la réclame de l'atelier dans *Integral*, 1, 1^{er} mars, 1925.

²⁸ Voir *Integral*, 9, déc. 1926.

²⁹ *Ibidem*; voir aussi R. Bogdan, *Miscarea artistică de avangardă din România* (Le mouvement artistique d'avant-garde de Roumanie), p. 111.

³⁰ *Integral* a publié des reproductions de décors créés par Konisarevski, Feuerstein, Exter, Fr. Kiesler, Paladini et des images de *Skating Rink* de F. Léger; le numéro double 6 — 7 avait publié, en allemand, l'article de Herwarth Walden, *Der Moskauer Kammertheater*.

³¹ M. H. Maxy, *Regia scenică-decor-costume* (Mise en scène-décor-costumes), in *Integral*, 2, 1^{er} avril, 1925.

³² Gh. Dinu, *Inițiale pentru expoziție. De vorbă cu M. H. Maxy* (Initiales pour une exposition. Dialogue avec M. H. Maxy), in *Integral*, févr.—mars 1927.

³³ Deux de ces sculptures, *Ascèle* et *Masque* reproduits dans *Integral*, 2, 1^{er} avril 1925; induits en erreur par les affirmations des descendants du peintre et aussi par plusieurs tableaux sur lesquels Michăilescu avait peint deux de ses sculptures, nous avons considéré, dans notre étude *Éléments pour une redécouverte de C. Michăilescu* que ces ouvrages sont datables quelques années plus tard. Nous rectifions l'erreur par cette voie.

³⁴ *Ibidem*, p. 113.

³⁵ Nous citons un passage d'une lettre portant l'en-tête de l'Exposition de l'Académie des Arts décoratifs, envoyée par Maxy à Matis Teutsch en 1927 probablement : « Cher M. Teutsch, excusez ma négligence. Je vous enverrai les 4 tableaux aussi vite que possible. Une lampe a été vendue et je vous ai remis l'argent. Je suis en pourparlers pour la vente d'une autre lampe et j'aurai la réponse la semaine prochaine. Je suis d'avis de patienter pour les autres, surtout qu'elles sont montées, car maintenant c'est moi qui ait pris l'Académie et je continuerai... » (Arch. Ioan Mattis, Brașov, inédite).

³⁶ *La 2^e Exposition du groupe d'art nouveau*, Bucarest, 1929, catalogue.

³⁷ *Loc. cit.*, p. 111.

³⁸ Gh. Dinu, *Inițiale pentru expoziție. De vorbă cu M.H.Maxy* (Initiales pour une exposition. Dialogue avec M. H. Maxy), *loc. cit.*

Il y a des fois de ces personnalités internationales marquantes qui n'arrivent que dans une petite mesure à stimuler l'appétit des compatriotes pour leurs créations. Des exemples dans ce sens sont Victor Brauner, Jacques Hérold, Dimitrie Vărbănescu, Marcel Iancu, Alexandru Istrati, Constantin Antonovici, etc., presque inconnus au grand public, leur présence n'étant que rarement soulignée, dans quelques publications spécialisées seulement.

Il est vrai que la tradition a un rôle culturel actif dans la création. Toute culture doit être comprise comme un tout homogène qui se développe naturellement par la culture des traditions, par l'attachement à l'histoire et au *mirabilis spiritus loci*, mais aussi par une reprise critique de certaines influences extérieures, étant donné que la spécificité nationale est un concept impliqué nativement par la structure intime de toute œuvre.

Cependant, le geste d'inclure sans réserves un artiste du type d'Arthur Segal dans l'espace de la peinture roumaine dont il s'est tôt détaché, à cause de son option pour l'école allemande, serait exposé au risque. Mais laissons-nous attirés par le besoin de comprendre l'artiste et le modèleur d'esprits, par la manière dont il a essayé et réussi bien des fois à donner ampleur à l'individualité de l'art roumain pendant de brefs mais significatifs contacts.

La présente étude se propose une mise en évidence de la personnalité de l'artiste et de la mesure dans laquelle celle-ci a été impliquée dans le développement de l'art roumain.

Né à Jassy (à Botoșani?)¹, le 13 juillet 1875, dans une famille de hauts fonctionnaires bancaires, il est le premier des trois enfants : Arthur, Clara et Julius. D'après ses propres affirmations² il sera très tôt conscient de la voie qu'il allait suivre et la famille, non sans une ombre de regret, lui donnera finalement son consentement. En 1892 il termine les cours du lycée et part pour Berlin où il étudiera la peinture avec le paysagiste Eugen Bracht (1853–1920); quatre ans plus

ARTHUR SEGAL EN ROUMANIE

Cătălin Davidescu

tard, il continuera ses études à Munich avec les professeurs Schmidt-Reute et Adolf Hoezel³. La bonne et sérieuse spécialisation à ces académies allemandes sera vérifiée par le jeune artiste en 1895, lorsqu'il est admis pour la première fois à l'*Exposition des artistes en vie* du Palais de l'Athénée Roumain, avec quatre toiles : *Dans la cuisine*, huile sur toile, Catalogue n° 166, *Kölischer Fishmarket*, huile sur toile, Catalogue n° 167, *Rue des pauvres de Botoșani*, huile sur toile, Catalogue n° 168, *Hutte gitane*, huile sur toile, Catalogue n° 169; ainsi il réussit à obtenir, à 20 ans seulement, une bien méritée médaille en bronze, dans les conditions où, parmi d'autres participants anonymes comptaient Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Dimitrie Paciurea, C.D. Mirea, Sava Henția, Arthur Verona, etc.

Il continuera d'être une présence active dans ces expositions de l'Athénée jusqu'en 1899 lorsqu'il acheva ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Munich.

Les presque 20 tableaux exposés pendant cette période (illustrant, comme nous l'avons déjà affirmé⁴ le concept de *réalisme bourgeois* — cette tendance néoclassique qui domine l'art officiel de l'Europe de la fin du siècle passé jusqu'aux premières décennies de notre siècle — à cause des sujets abordés : *Rue des pauvres de Botoșani*, *Exposition des artistes en vie*, 1896,



Fig. 1. — *Selbstportrait*, huile/bois, coll. Fischer Fine Art Limited, London.

Catalogue n° 166, *Un hangar paysan*; Exposition des artistes en vie, 1899, Catalogue n° 118, *Vue sur la Cité de Neamț*. Exposition des artistes en vie, 1896, Catalogue n° 128, etc. et, aussi, à cause de la structure et la chromatique de la composition) représentent d'évidentes affinités avec l'école roumaine traditionnelle de peinture et portent l'empreinte du sentimentalisme mol-

dave. Ce sont des œuvres remarquables dans lesquelles l'austérité des graines d'Andreescu est doublée d'une forte veine épique romancée, selon le goût de l'époque, par la filière Băncilă, Verona, Kimon Loghi, mais qui n'annoncent par rien, sauf peut-être par le sérieux et le professionnalisme, son évolution future. Malheureusement, peu sont les œuvres témoignant de cette période. En Roumanie nous en avons déjà signalé⁵ deux, inédites : *Hutte gitane*, l'un des quatre huiles sur toile médaillé en 1895, *Un hangar paysan*, dessin en crayon, peut-être l'une des esquisses du tableau en huile qui porte le même titre et qui a été exposé en 1899 à l'Athénée (les deux tableaux se trouvent dans des collections privées) et un *Paysage*, ébauche sur le verso du tableau *Femme qui lit*, huile sur toile, Galerie Nationale, inv. n° 8501, signalé par le restaurateur Alice Poladin Moagăr⁶.

Ce que nous considérons nécessaire de faire remarquer ici est qu'aucune des tentatives critiques à l'adresse de l'œuvre de Segal, étrangères⁷ et roumaines⁸, ne signale cette première étape de jeunesse, étape que nous estimons comme très importante pour la compréhension des avatars ultérieurs de sa création.

Après 1899, lorsqu'il participa pour la dernière fois à l'exposition des artistes en vie, le peintre s'absentera, pen-

Fig. 2. — *Jeune fille au chapeau rouge*, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.



dant presque une décennie, du paysage de la plastique roumaine, époque pendant laquelle (1900—1901) il fera un long voyage d'études en France et en Italie et s'établira à Munich entre 1902—1903. En 1904 il s'établira définitivement à Berlin et en 1907 il sera pour la première fois admis avec un ouvrage aux prétentieuses expositions de la *Sezession* berlinoise⁹, expositions devenues si sectaires à l'époque de Max Libermann ; il y exposera à côté d'artistes comme Max Klinger, Edvard Munch, Emil Nolde, Auguste Rodin, Oskar Mall et Vincent Van Gogh — auquel on avait organisé une micro-exposition rétrospective. Segal sera de nouveau présent en Roumanie avec une « scandaleuse » exposition personnelle « d'art moderne » qu'il inaugura en mars 1910 au cadre de la Société *Arta* de Bucarest¹⁰. L'importance de cette première exposition personnelle n'a pas eu l'écho nécessaire dans la conscience artistique des contemporains, en dépit du fait que le peintre sera présent pendant quelques bonnes années à toutes les manifestations de la Société *Arta* et du groupe *La Jeunesse Artistique*.

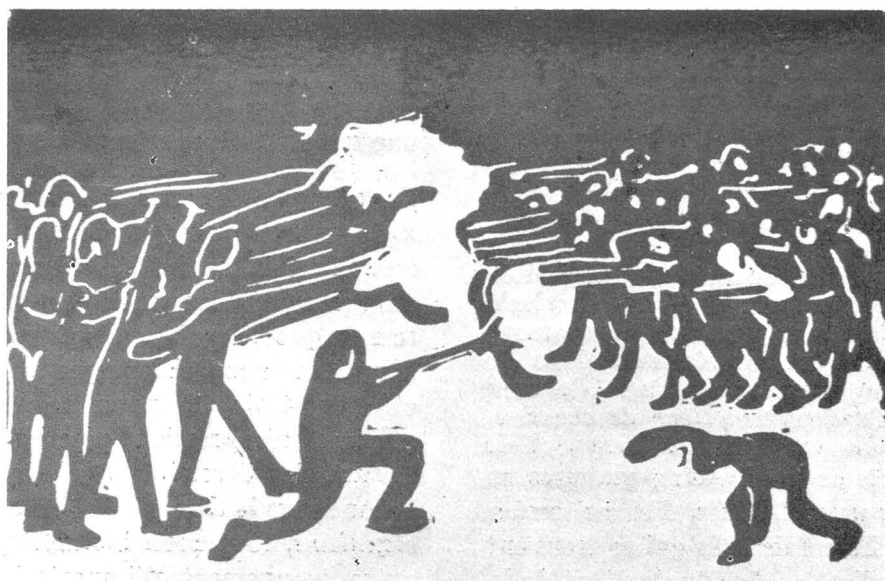
Les chroniqueurs plastiques, plus ou moins dilettantes, vont essayer de protéger « la pudeur publique » contre ces « bizarres »¹¹ manifestations picturales car « nous ne pensons pas que la pein-

ture n'est qu'un jeu de couleurs, elle a absolument besoin d'un autre substrat, un sujet, une pensée, un sentiment et c'est justement ce qui manque aux œuvres de Monsieur Segal »¹² Et le peintre Iosif Iser, sous le pseudonyme de Rembrandt, signera dans *Flacăra*¹³ une chronique dans laquelle après avoir reconnu que « Monsieur Segal connaît le métier », conclut pourtant, en disant que cette nouvelle technique « effraye beaucoup de personnes et, quant à moi, elle ne m'enchanté point ».

Tributaire, lui aussi, de l'atmosphère d'aversion générale qui se manifestait dans la presse roumaine autour de ces terribles « jeux de couleurs », le chroniqueur I. Gruia de *Secolul* est le seul qui va partiellement saisir l'importance de cette exposition, comprise cependant non comme un acte de culture, mais comme une manifestation de courage : « ... on a inauguré la première exposition d'art moderne de chez nous. C'est une chose très importante si l'on pense surtout que personne jusqu'à présent n'a eu l'audace de n'exposer que des œuvres pareilles¹⁴ ».

Evidemment, pendant cette décennie aussi la vision plastique de l'artiste avait subi des transformations substantielles issues surtout du contact fertile avec la création de Van Gogh, Segantini, avec le pointillisme français et la période fauve de Matisse. Sa palette

Fig. 3. — *Gegen den Krieg*, linogravure, coll. de l'artiste.



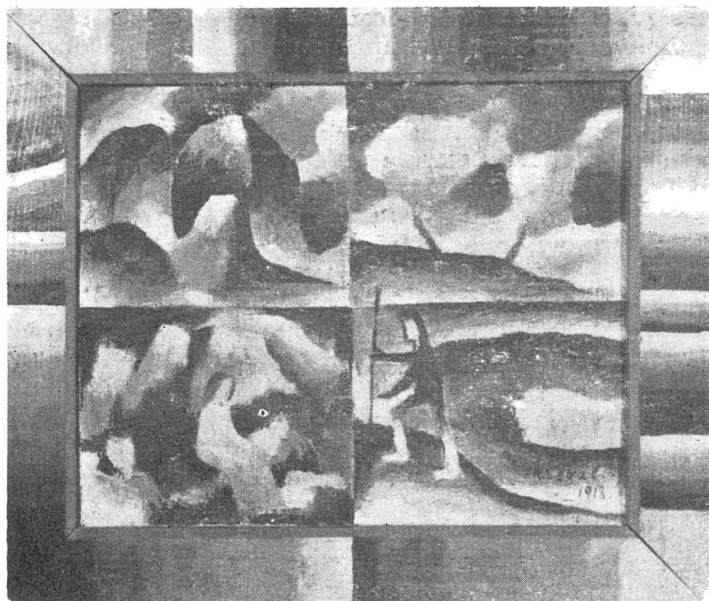


Fig. 4 — *Frühlingslandschaft*, huile/ toile, coll. privée.

s'est considérablement éclaircie, les couleurs violentent systématiquement l'espace de la composition, la touche est courte, nerveuse, juxtaposée et libre, elle manque de toute inhibition — on sent l'expérience et le professionnalisme issus de la fréquentation, directement à la source, de bonnes écoles de peinture contemporaine : allemande, française et italienne.

Malheureusement, nous nous trouvons devant une évidente « crise de communication » au niveau général de l'art roumain encore cloîtré dans les formules prosaïques d'un académisme désuet propagé par les écoles officielles d'Allemagne et de France où la plupart des peintres roumains étudiaient les lois rigides d'un nouveau classicisme, en contraste avec les expériences régénatrices qui ont révolutionné, au début du XX^e siècle, la pensée plastique de la peinture européenne qui avait déjà commencé la grande aventure des « ismes ».

Cette période de création, délimitée temporellement par le début du siècle et la veille de la première guerre mondiale, est bien représentée dans le patrimoine roumain. Il s'agit de cinq huiles : *Paysage*, *Intérieur de chambre*, *Jeune fille au chapeau rouge*, *Voie ferrée*, *Tête de femme*, cinq gravures en bois : *La rue*, *L'éclair*, *Femme assise*, *Paysage*, *Fleurs de lotus* qui se trouvent dans la collection du Musée d'Art de la

R. S. de Roumanie¹⁵, six huiles : *Autoportrait*, *Pot aux fleurs*, *La maison de Charlottenburg*, *Intérieur de chambre*, *Linge à sécher*, *Nature morte* et deux gravures : *Paysage citadin — Berlin*, *Paysage* — dans des collections roumaines privées — toutes pouvant être considérées inédites sur le plan européen parce qu'aucun catalogue, conformément à nos informations, ne mentionne la Roumanie comme possesseur d'une création d'Arthur Segal.

À côté de la joie de sa première exposition personnelle en Roumanie, l'année 1910 lui offrira la satisfaction de la participation, comme membre fondateur du groupe *Neue Sezession* ou *Salon der Refüsierten*, à la grande exposition initiée à cette occasion ; à côté de lui exposent : Emil Nolde, Ernest Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, etc. Le groupe aura Max Pechstein comme président et se constituera comme une réplique vivante à la *Sezession* de Liebermann, cloîtré déjà dans le formalisme. Une année plus tard, en 1911, Segal, grâce à un prestige bien mérité au sein du jeune art allemand, sera l'initiateur et le secrétaire d'une ample exposition collective à laquelle ont participé trois grands groupes artistiques d'avant-garde : *Münchener Künstlervereinigung*, *Der Blaue Reiter* et *Neue Sezession*¹⁷.

Sa dernière grande participation avant la première guerre mondiale sera à *Erster Deutscher Herbstsalon*¹⁸, initié par Herwarth Walden à la galerie « *Der Sturm* », entre le 20 septembre et le 1^{er} novembre 1913, où il sera présent à côté de Robert Delaunay — qui avait une grande influence sur l'art allemand à cette époque-là — André Derain, Frantisek Kupka, Picasso, Hans Arp, Alexander Archipenko et beaucoup d'autres. Au fait, ce fut l'un des premiers moments où les artistes en même temps que le public aient commencé à réaliser que l'Allemagne a produit et est en train d'imposer une nouvelle manière d'expression plastique dont la grande diversité stylistique sera connue sous le titre générique d'*Expressionnisme*, tout aussi incitant que tout autre mouvement d'importation¹⁹.

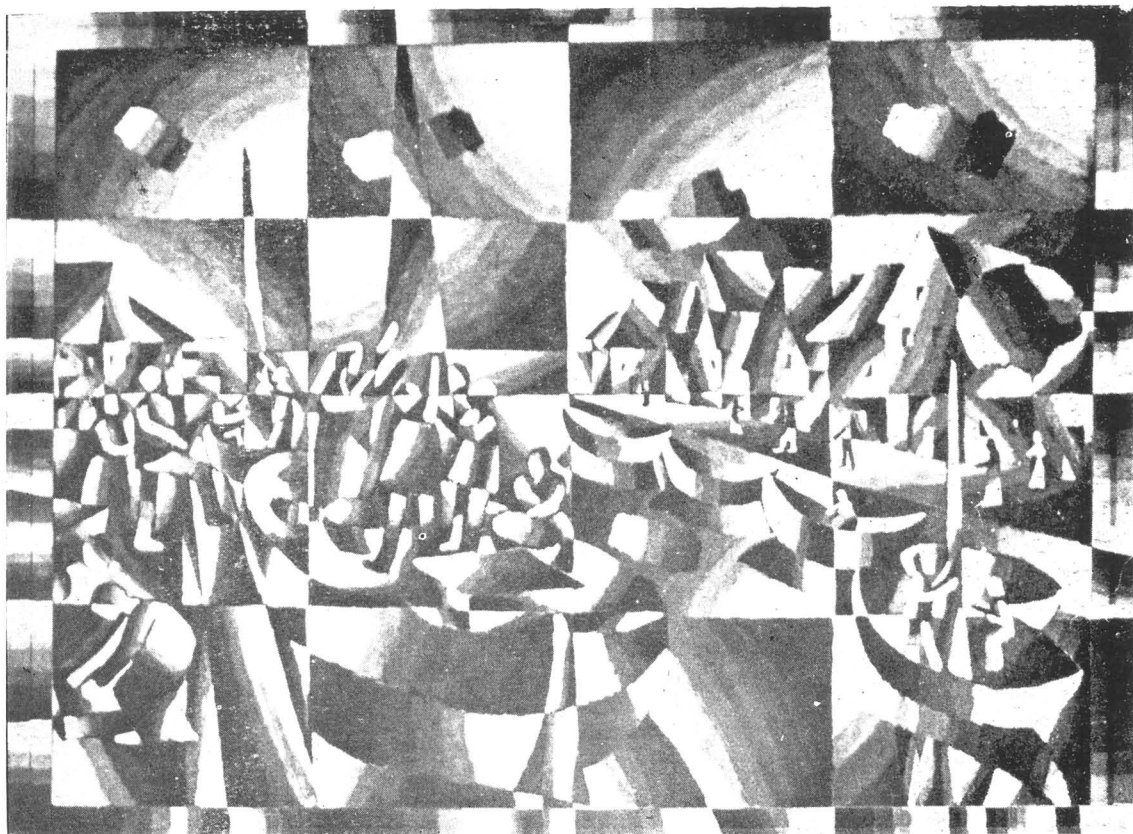


Fig. 5. — *Hafenbild*, huile/toile, coll. de l'artiste.

Emigré en Suisse, comme beaucoup d'autres artistes, à cause de la terreur instaurée dans l'Allemagne de l'année 1914, mais surtout à cause de la peur d'être mobilisé, il s'établit dans une petite ville du canton Tessin-Ascona, où s'était créée une petite colonie des artistes allemands réfugiés. C'est ici qu'ont travaillé à côté de Segal, plus d'un an, parmi d'autres, Hans Arp, Alexei von Jawlwnsky, Paul Klee²⁰. En souvenir de son passage par cette petite ville de frontière, Segal laissera trois fresques intéressantes sur le mur extérieur de la Chapelle San Materno. D'ailleurs ce sont, d'après nos informations, les uniques fresques réalisées par l'artiste au long de sa carrière. Les trois œuvres, d'inspiration religieuse, évidemment, représentent : *Scena della Deposizione*, *Scena della Resurrezione*, *Scena del Giudizio Universale*. Exécutées en 1916, les trois œuvres n'ont rien du conformisme d'une commande de ce genre, au contraire, elles conservent la touche

d'influence fauve sur un dessin esquissé sommairement, le peintre estompe sa palette dans des tonalités d'ocre, vert et bleu céruléum, doublés de grands espaces en blanc et noir.

Mais cet exil l'approchera de deux autres grands artistes roumains — le peintre Marcel Iancu et le poète Tristan Tzara. Sans appartenir au groupe dadaïste, auquel il adhère surtout affectueusement et non spirituellement, Segal sera invité, à côté de son ami Hans Arp, à décorer avec quelques-unes de ses créations les murs du Cabaret Voltaire — place de la première manifestation Dada²¹. Il contribuera aussi à la troisième manifestation du groupe en publiant dans la revue *Dada* 3 deux gravures en bois²², à côté de Marcel Iancu, Hans Arp, Hans Richter.

En dépit de son caractère sporadique, nous considérons cette rencontre comme une heureuse « communion » spirituelle des trois artistes qui, nés en Roumanie, se trouvaient à ce moment-là dans l'avant-garde du mouvement d'idées d'Europe.

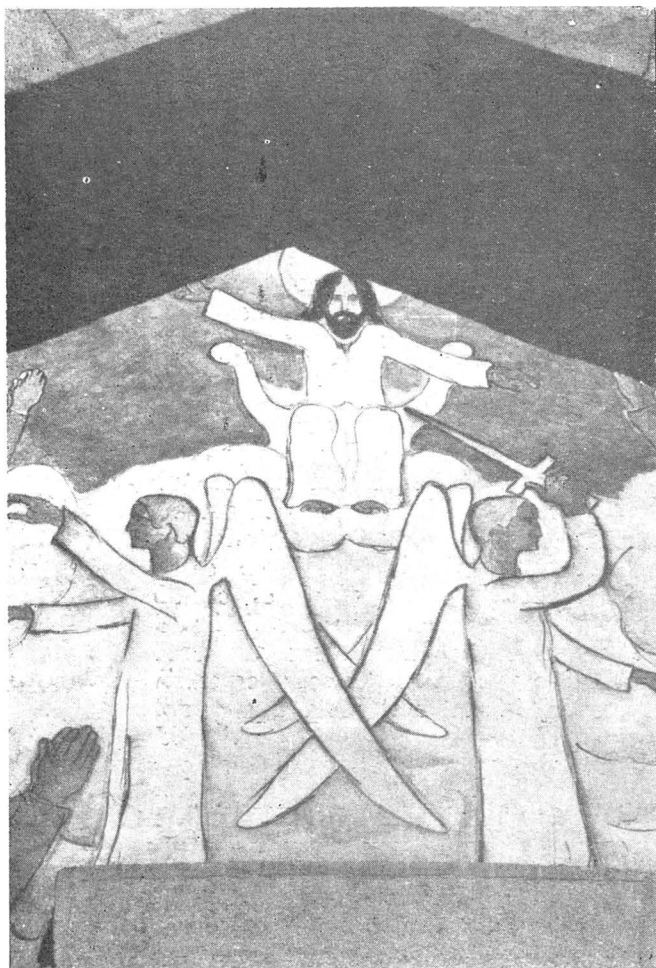


Fig. 6 — *Scena del Giudizio Universale* (fragment).

L'exil et surtout l'absurdité du tourbillon d'une conflagration dans laquelle il avait refusé de se lancer ne diminueront pas sa capacité créatrice, mais ils modifieront du point de vue structural sa vision sur l'art et sa relation avec le public.

La gravure en bois et linoléum, discipline qu'il aborde sporadiquement dès 1918, n'est pas, tel qu'on l'a affirmé²³, un simple adjacent de ses ouvrages de peinture. Elle représente un langage plastique autonome qui évolue parallèlement avec la peinture qu'il complète d'une manière heureuse. Cette première étape de son activité de graveur a été, à vrai dire, proche du mouvement expressionniste du point de vue de la technique, du sujet et de la solution. La création de l'artiste la plus importante datant depuis cette période est représentée par le cycle suggestivement intitulé *Gegen den Krieg*,

réalisé entre 1914—1915. Constitué par une série de 11 créations, ce cycle représente avant la lettre l'immense tragédie et le chaos qui envahiront l'humanité déjà entraînée par le tourbillon dévastateur de la première conflagration mondiale. Le vif contraste entre le blanc et le noir, la ligne simple, ample, la texture âpre du bois imprimée au papier créent une tension dramatique de filiation expressionniste en essence, mais qui porte son empreinte stylistique propre et impossible à confondre.

Dépassant les expériences du type fauve, pointilliste et expressionniste, Arthur Segal essaiera, après 1916, autant dans les huiles que dans la gravure, une manière géométrique de ranger l'espace, une division du motif dans plusieurs surfaces régulières au cadre desquelles il emploiera toute une série de procédés comme : la réflexion, la répétition ou l'image renversée, pour compliquer ainsi la structure de l'image et pour créer un rythme compositionnel angulaire. Sa nouvelle manière de travail, abordée plutôt du point de vue cérébral qu'instinctif, dérive d'une assimilation originale du cubisme et du futurisme. Par opposition à ceux-ci pour lesquels les lignes de force avaient le but d'exprimer le dynamisme de la vie quotidienne, chez Segal la géométrie régulière des formes part de la nécessité de la création d'un espace d'harmonie et d'équilibre. Il s'inscrira ainsi parmi les initiateurs d'un nouveau mouvement qui enrichira l'avant-garde des « ismes » européens — le *Simultanéisme*²⁴ — et dont le devenir dans le temps donnera naissance à une nouvelle synthèse post-cubiste, le *Spectralisme*²⁵.

En théorisant, peut-être plus que tout autre confrère²⁶, il affirmera : « Painting is my medium for expressing my views on life, and, most of all, my attachment to life. Until 1916 those who inspired my art were Segantini, Van Gogh, and lastly, Matisse. The 1914 war threw me out of the traditional ways I had been used to. Art lost its halo.

In 1916 my work took a new turn. I lived then in Ascona and I painted in the expressionist manner. I realised that the desire for harmony and balance is inherent in art. In nature

everything is of equal importance and interest. That is how those of my pictures came into being which are divided into squares. Every part was of equal importance. This period of optical « equi-balance » was the first stage along my own path since 1916.

In 1923 I was stimulated by Goethe's theory of colors to taint my prismatic pictures which constitute the light problems from my neo-impressionistic days before 1916. In 1926 I realised that physiologically we see only part of our surroundings clearly at a time. This problem interested me, and I painted several pictures with visual points. These pictures were the polar complement to the « equi-balance » pictures. There, no dominating section. Here, a section which dominated so strongly as to drive all else into the background »²⁷.

D'ailleurs, Arthur Segal est un cérébral par excellence, pour lequel, étant donné que la fantaisie créatrice est presque non productrice, la « révélation » se produira consciemment à la suite d'accumulations et d'expériences répétées — nous tenons compte également de sa riche activité didactique, longue d'environ deux décennies²⁸ activité influencée en grande partie par la personnalité d'un de ses mentors spirituels, Sigmund Freud²⁹, duquel il a assimilé et expérimenté, sous sa directe surveillance, le principe de l'art comme thérapie. Il a publié ces idées dans des études substantielles comme : *Das Lichtproblem in der Malerei* (1925), *The Objective Laws of Comic Painting* (1927), *Optische Gleichwertigkeit* (1919), *Die Einstellung der modernen Architektur zur Malerei* (1929), *Analogie zwischen Malerei und Musik* (1931), *Die Entwicklung der Malerei in den letzten 40 Jahren* (1939) et même un roman resté en manuscrit : *Jehova, the Tragedy of Genesis* (1914).

De retour à Berlin, en 1920, il continuera son activité, cette fois-ci en accordant une plus grande attention aux implications sociales de l'éducation artistique et de l'art lui-même³⁰. Cela constitue justement l'une des explications du fait qu'il accepte d'être à la tête du mouvement d'orientation socialiste « Novembergruppe », dont il



sera le directeur jusqu'à sa suppression, en 1933, par le Parti nazi en ascension. Toujours pendant cette période il collabore à la revue *Sozialistische Monatshefte* et *8 Stunden* où il publiera l'article manifeste « Achtstundentag », signé avec Tazlo/Peri/Peter³¹.

Le dernier contact fertile de l'artiste avec la Roumanie se produit en 1924 lorsqu'il est invité par le commissaire de la première exposition d'art moderne organisée par la revue *Contimporanul*. Il s'agit de M. H. Maxy, l'un des pionniers de l'avant-garde roumaine qui fut l'élève de Segal, à Berlin, entre 1922—1923³². Il participera à cette exposition à côté de noms connus de l'art européen, comme : Hans Arp, Paul Klee, Lajos Kossak, Kurt Schwitters, W. Eggeling, Constantin Brâncuși, Victor Brauner, Marcel Iancu, etc. Segal exposera trois tableaux en huile : *Paysage*, *Femme assise*, *Moïse avec bâton* et une gravure en bois³³.

De cette période de sa création qui peut être approximativement délimitée entre 1916—1929, les collections roumaines ne possèdent, d'après nos informations, que trois œuvres : *Femme qui lit* (Galerie nationale du Musée d'Art de la R.S. de Roumanie), *Die*

Fig. 7. — *Studienkopf* (Tête de femme — l'épouse de l'artiste), huile/carton, Galerie Nationale du Musée de la République Socialiste de Roumanie.

Melkerin et Frühlingslandschaft (collection privée)³⁴.

Son retour à une vision naturaliste, mais détachée de la note dominante sentimentale de son début plastique, se produira autour de l'année 1927, et ce sera la dernière période de la création de l'artiste et, en même temps, l'apogée de son évolution plastique.

Tenant compte d'une conception largement répandue concernant la nécessité du retour à la rigueur de l'image tridimensionnelle, l'artiste arrivera pendant la troisième décennie à des compositions comme *Hiddensee, Berlin, Toter Vogel vor Käfig, Graue Stimmung, Interieur mit Blickpunkt, Interieur mit Lampe*³⁵, etc., de véritables expériences photoréalistes. Nous pensons que cette dernière série d'ouvrages nous donne le droit de considérer Arthur Segal l'un des promoteurs, encore non reconnus, mais certains, du *Hyperréalisme* pour lequel, à l'époque et souvent longtemps après, il a été si injustement blâmé.

Malheureusement, conformément à nos informations, il n'y a qu'un seul ouvrage en Roumanie, datant du début

de cette période. Il s'agit de *Stilleben mit Flasche und Äpfeln*³⁶, peint en 1939 approximativement. Réalisée du point de vue du dessin et de la composition, avec la rigueur des natures mortes hollandaises, l'œuvre vit son propre air de mystère par l'atmosphère de «sfumatto» dans laquelle l'artiste a su composer tout l'éclairage de la toile.

Professeur inné et peintre, Arthur Segal et son art, dans une égale mesure, sont dans une permanente et infatigable quête d'une nouvelle formule du beau et de la vérité.

En initiant ce portrait, nous avons considéré que l'image de l'*ego* artistique soumis à des tendances contradictoires sous le régime de l'évolution, offre tant au critique qu'à l'historien d'art le contour d'une personnalité de valeur européenne dont l'œuvre nécessite une plus laborieuse connaissance, surtout parce qu'une bonne partie de son activité est liée aux régions natales et, comme nous l'avons déjà affirmé, son œuvre de Roumanie est inconnue et elle n'est mentionnée par aucun des catalogues ou des études consultés par nous.

Notes

¹ Tenant compte du fait qu'on n'a pas pu trouver l'acte de naissance du peintre, il y a deux variantes concernant sa ville d'origine : Jassy, selon l'affirmation de la femme de l'artiste, Ernestine Segal, dans son livre *The Life and Work of Arthur Segal 1875-1944*, published by England's Lane, N. Y. 3, 1955, p. 1; Norbert Lynton, in *Arthur Segal*, Fischer Fine Art, October-November 1978, London (Catalogue), p. 3; Richard Nathanson in *Arthur Segal - A Selection of Paintings*, The Alpine Club, London, 1973, p. 3 (Catalogue) et Botoșani, hypothèse soutenue par Amelia Pavel pendant les discussions eues à la IV^e Session annuelle du Comité National Roumain d'Histoire de l'Art, le 26-27 Avril 1985, Bucarest.

² Ernestine Segal, *op. cit.*, p. 1.

³ Norbert Lynton, *op. cit.*, p. 4. C'est toujours avec Adolf Hoelzel (1853-1920), qui avait fréquenté à Paris, en 1880, les ateliers de Manet et de Monet, que vont étudier à l'Académie de Stuttgart, où le professeur habitait depuis 1904, les peintres Willi Baumeister (1889-1955) et Oskar Schlemmer (1888-1943), cf. Constantin Prut, *Dictionar de artă modernă*, Ed. Albatros, Bucarest, 1982, p. 43, 397.

⁴ Cătălin Davidescu, *Arthur Segal inedit in România*, in *Arta*, n° 12, 1984, p. 8-10, concernant le livre d'Aleksa Celebenovi, *Realismul burghez la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1982.

⁵ Cătălin Davidescu, *op. cit.*, p. 8.

⁶ *Paysage*, h/t, 0,859×0,694, inv. n° 8501, le même n° que *Femme qui lit*, cf. Alice Poladin Moagăr, *Un tablou de Arthur Segal?* Musée d'Art de la R. S. de Roumanie, n° 6, 1978, p. 11-12, fiche de restauration n° 2397.

⁷ Ernestine Segal, *op. cit.*, et *A Collection of Drawings*, The Ashmolean Museum, Oxford, mai-juillet 1977, Catalogue; Will Grohman, *Arthur Segal*, in *Thieme, Becker-Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XI, 1979, p. 324; Norbert Lynton, *Arthur Segal and the German Cubism*, in *Studio International*, juillet-août 1969, p. 22-24; Dr Adolf Behne, *Arthur Segal a Personality in Contemporary Germany*, in *The Studio*, vol. II, 1930, p. 127-134 etc.

⁸ Amelia Pavel, *Ideilestetice în Europa. Artă românească la răscruce de veacuri*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p. 119, 127, 129; *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Meridiane, 1978, p. 2a, 62, 85; *Arthur Segal in Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria artă plastică*, tome XXV, 1978, pp. 219-223; Vasile Florea, *Artă românească și contemporană*, vol. II, Ed. Meridiane, Bucarest, 1983, pp. 200, 211; Petru Comarnescu, *Curenți în artă românească modernă* (5), in *Arta*, n° 7, 1977, p. 8-10, etc.

⁹ *Katalog der Dreizehnten Ausstellung der Berliner Sezession*, 1907. L'artiste a été admis avec un ouvrage, *Am Fenster*, aquarelle, catalogue n° 226.

¹⁰ L'artiste exposera 28 peintures dans le salon de la Société *Arta*, en mars 1910, cf. I. Gruia, *Iniția expoziției de artă modernă Arthur Segal*, în *Secolul*, l'an XI, n° 3133, le 10 mars 1910, p. 9.

¹¹ Vasile Ravici, *A noua expoziție de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică, Salonul Oficial 1910-Salonul de pictură și sculptură*, în *Arta Română*, mai-juin 1910, p. 89 - 99.

¹² Leo Bachelin, *Expoziția Tinerimea Artistică IV*, în *Seara*, l'an I, le 6 mai 1910, p. 5.

¹³ Rembrandt, *Cronica artistică. A douăsprezecea expoziție a Societății Tinerimea Artistică, II*, în *Flacăra*, l'an I, n° 28, le 10 avril 1912, p. 223 - 224.

¹⁴ I. Gruia, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ *Paysage*, h/t, 0,620 × 0,820, signé et daté à droite, en bas, en brun 1910, inv. n° 7350; *Intérieur de chambre-Charlottenburg*, h/t 0,710 × 0,487, signé et daté à gauche, en haut, en noir 1911, inv. n° 6678; *Jeune fille au chapeau rouge*, h/t, sur carton, 0,420 × 0,355, signé à gauche en bas, en bleu, non daté (1910?), inv. n° 9633; *Voie ferrée* h/carton 0,625 × 0,825, signé et daté à gauche, en bas, en rouge 1910, inv. n° 7347; *Tête de femme*, sur le verso *Studienkopf* (le portrait de la femme de l'artiste, n.a.), h/carton, p, 420 × 0,355, signé et daté à droite, en bas, en noir 1909, inv. n° 7355; *Rue*, xylogravure, 0,145 × 0,197, signé à droite, en bas et daté 1911; *L'Éclair*, xylogravure, 0,250 × 0,197, signé et daté à droite, en bas 1912; *Femme assise*, 0,191 × 0,240, signé à droite, en bas; *Paysage*, xylogravure, 0,195 × 0,250, signé et daté à droite, en bas 1912; *Fleurs de lotus*, xylogravure, 0,215 × 0,280, signé et daté à droite, en bas 1912. Ces ouvrages ont été analysés par Amelia Pavel, in *op. cit.* (*Arthur Segal in ...*).

¹⁶ *Autoportrait*, h/t, 0,500 × 0,340, signé et daté en ocre, à gauche, en bas 1908; *Pol aux fleurs*, h/carton, 0,380 × 0,470, non signé, non daté, *La maison de Charlottenburg*, h/bois 0,350 × 0,470, signé en noir, à gauche, en bas; *Intérieur de chambre*, h/carton, 0,650 × 0,550, non signé, non daté; *Linge à sécher*, h/t, 0,480 × 0,700, signé à droite, en bas, en rouge; *Nature morte* h/t 0,500 × 0,600, signé à gauche, en bas, en noir; *Paysage* (Strasse), linogravure, 0,142 × 0,202, signé à droite en bas; *Paysage citadin* (Festival Berlin), xylogravure, 0,250 × 0,170, signé et daté à droite, en bas 1912.

¹⁷ Ernestine Segal, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Norbert Lynton, *Utopia and Apocalypse - A View of Art in Germany 1910-1939*, Fisher Fine Art, London, 1977.

²⁰ Richard Nathanson, *op. cit.*, p. 3.

²¹ *Historia del Arte*, Salvat Editores, Madrid, vol. XI, p. 153; Dawn Ades, *Dada and Surrealism*, Barron's Woodbury, New York, 1978, p. 15; Petru Comarnescu, *op. cit.*

²² *Dada*, n° 3, Zeltweg 83 Zürich, 2 reproductions : *Berge in Sonnenlicht*, xylogravure, 0,089 × 0,118, p. 7 et *Haus in einem Tal*, xylogravure, 0,098 × 0,124, p. 9, coll. Marianne Segal.

²³ Frank Whitford, *Arthur Segal, A Collection of Woodcuts* by Richard Nathanson, Ditchling Press, London, 1977, p. 2.

²⁴ Petru Comarnescu, *op. cit.*; Vasile Florea, *op. cit.*, Entre 1917-1927 sous l'influence de Delaunay et Juan Gris, Segal crée un style propre, à l'aide duquel, sans abandonner le figuratif, il offre à chaque partie de l'ouvrage la même importance du point de vue plastique, ce qui veut dire que tous les fragments de la composition sont égaux; l'artiste considère qu'une œuvre bien composée ne doit pas avoir un centre d'intérêt, ce qui, dans sa vision, constitue le symbole d'un éternel conflit humain dans toutes les sphères de l'esprit et de la matière. Intitulant cette série d'ouvrages *Optische Gleichwertigkeit* ou *Equi-Balance period*, l'artiste offrira également une base théorique à sa formule d'égalité plastique dans les études comme *Optische Gleichwertigkeit in Der Zeltweg*, Zürich, novembre 1919, *The Objective Laws of Painting*, Arthur Segal's School for Professional and Non-Professional, England's Lane, London, 1976.

²⁵ Petru Comarnescu, *op. cit.*, Vasile Florea, *op. cit.* Vers la fin de la période simultaniste il va abandonner le figuratif peu à peu, évoluant vers des compositions prismatiques abstraites qui se structurent autour d'une division chromatique harmonieuse du spectre, d'où le nom de spectralisme. Il soutiendra théoriquement cette nouvelle vision dans des matériaux comme : *Prismatische Optik*, 1928. Box 3, The Leo Baeck Institute, New York, *Das Lichtproblem in der Malerei*, in *Licht, Probleme der Bildenden Kunst*, en collaboration avec Nikolaus Braun, Berlin, 1925.

²⁶ A l'époque où la motivation théorique des expérimentations artistiques était fréquente, Arthur Segal se remarquait par une laborieuse activité dans la presse, à la radio et dans une longue série de conférences à Berlin, Hanovre, Madeburg, Bremen, Rotterdam, Hague, Zürich, Londres, etc. (Ernestine Segal, *op. cit.*). Il a également laissé un fond documentaire de plus de 5000 pages en manuscrit, la plupart inédites, conservées par Leo Baeck Institute de New York.

²⁷ Arthur Segal, *A Selection of Paintings ...*

²⁸ Entre 1920-1933, à Berlin, il a été le directeur d'une école libre de peinture et dès 1937 jusqu'à sa mort, en 1944, il a dirigé à Londres « Arthur Segal's School for Professional and Non Professional », qui, entre 1939-1943, a été installée à Oxford et mise à la disposition du Ministère de la Guerre. Après la mort de l'artiste, sa fille, Marianne Segal, est devenue la directrice de l'école. En 1983 l'école fonctionnait encore.

²⁹ Ernestine Segal, *op. cit.*

³⁰ Après 1918, un grand nombre d'artistes, écrivains et compositeurs allemands, des Berlinois surtout, sous les influences des nouvelles transformations radicales d'octobre 1918 et de l'abdication du Kaiser, se sont engagés d'une manière plénière dans une activité soutenue d'éducation artistique des masses; dans cette action de revirement culturel un rôle majeur a eu le mouvement d'orientation socialiste Novembergruppe.

³¹ Article partiellement traduit par Amelia Pavel in *Expresionismul ...* p. 179 - 180.

³² M. H. Maxy, Exposition rétrospective, Dalles, novembre, 1965, index biographique (catalogue). Les modalités de division prismatique de Segal auront une influence décisive sur la vision plastique du jeune Maxy dans ses ouvrages, entre 1922—1928 surtout, et les coordonnées futures de son œuvre conserveront la même organisation rigoureuse dans l'espace des masses chromatiques et de la composition, ce qui nous donne le droit de considérer que Segal a contribué indirectement à l'affirmation du Constructivisme en Roumanie.

³³ *Contimporanul*, n^{os} 50, 51 des 30 novembre, 30 décembre 1924, constitue l'affiche-catalogue de cette exposition. À côté de Segal qui expose : *Paysage*, h/t, catalogue n^{os} 40, *Femme assise*, h/t, catalogue n^{os} 41, *Moisi avec bâton*, h/t, catalogue

n^o 42, *Paysage*, xylogravure, catalogue, n^o 43, exposera également sa femme, Ernestine : il s'agit d'une broderie, catalogue n^o 44.

³⁴ *Femme qui lit*, voir note n^o 6, *Die Melkerin*, h/t, 0,340 × 0,510, signé à gauche, en bas, en noir, *Frühlingslandschaft*, h/t 0,450 × 0,650, signé et daté à droite, en bas, en noir 1918.

³⁵ *Hiddensee*, h/bois, 0,330 × 0,415, signé et daté à droite, en bas, en noir 1931, *Berlin (toter Vogel vor Käfig)*, h/bois 0,330 × 0,330 signé et daté à droite, en bas, en rouge 1933, *Graue Stimmung*, h/bois, 0,390 × 0,610, non signé, daté sur le verso 1932 (coll. de l'artiste).

³⁶ *Stilleben mit Flasche und Äpfeln* h/t, 0,400 × 0,650, signé à gauche, en bas, en noir, coll. privée.

Mihai Ispir

Considéré dans son ensemble, «l'Art 1925» est un phénomène typique de l'après-guerre. En 1925, lorsqu'à l'Exposition internationale d'arts décoratifs de Paris, il gagnait sa confirmation, il s'était sans doute entièrement constitué du point de vue stylistique. Comme phénomène d'après-guerre, l'Art 1925 traduisait deux traits profondément contradictoires : d'une part une aspiration vers la solidité—vers ce type de solidité de la forme évoquée jadis par Goethe au milieu des antiquités romaines — , d'autre part, un besoin de spectacle, de libération de la vitalité longuement refoulée pendant les années de la guerre. «C'était une aspiration vers des notions claires, vers un contour exact, défini de la forme, en opposition avec une atmosphère générale instable». Ces mots avaient été écrits, il y a plus d'un siècle, par le «nazaréen» Wilhelm Schadow, pour caractériser le début du néoclassicisme, mais ils pourraient tout aussi bien être appliqués à certaines expériences artistiques des plus typiques pour les années su vant la première guerre mondiale.

En peinture, par exemple, ou en sculpture, on remarque une tendance presque générale — «classicisante», comme on l'a déjà dit¹ — de tempérer les hardiesses de l'avant-garde précédant la guerre. De même pour l'architecture et les arts décoratifs. Mais ici, l'aspiration vers le solide, le durable, transcende le classicisme proprement dit, de tradition gréco-romaine, s'assimilant à une recherche des essences, du primordial. Cette recherche s'arrête souvent à l'archaïsme de l'art égyptien, de l'art mésopotamique ou de l'art aztèque. On emploie obsessivement les motifs de la pyramide et de la ziggourat, ce dernier s'appuyant, entre autres, sur une métaphore littéraire très fréquente dans les années '20 et '30 : la ville moderne vue comme une nouvelle Babylone. On préfère les matériaux non érosifs de l'art aztèque ou de l'art égyptien : le cristal de roche, le jade, l'obsidienne, le bois laqué, l'ivoire, etc. dont on confectionne beaucoup de composantes de la nouvelle ambiance, à partir des éléments de la

décoration architecturale et jusqu'aux carcasses des appareils de radio, aux détails du mobilier ou aux bijoux. La durabilité des matériaux employés, même dans le cas de l'objet éphémère, se voulait l'emblème d'un art incorruptible, point d'appui dans l'inconstance des temps. Lorsque les matériaux durs, précieux et éclatants n'étaient pas employés directement, ils étaient paraphrasés ou imités. Le chromage et le nickelage des métaux sont couramment appliqués aux ornements par l'étaux pour réaliser des détails d'architecture ainsi que dans le domaine du design industriel où ces procédés contribuèrent à définir la forme (ou la «ligne») aérodynamique des années '20 et '30. Des reminiscences classicistes se rencontrent ensuite dans l'argenterie, la verrerie ou la céramique de l'époque, tandis que les stylisations égyptiennes ou néo-Empire, le frontalisme, le canon de la planéité abondent dans le relief sculpté ou dans la petite statuaire. Les trajets de la lumière électrique, très importante dans l'Art Déco, ne guident plus les formes du luminaire, comme au temps de l'Art Nouveau, mais au contraire sont englobés dans la nouvelle géométrie de celles-ci.

D'autre part, comme pour oublier le plus vite possible les drames de la guerre, les intérieurs publics ou les salons privés acquièrent peu à peu un air de fête, un air scénographique. La ten-

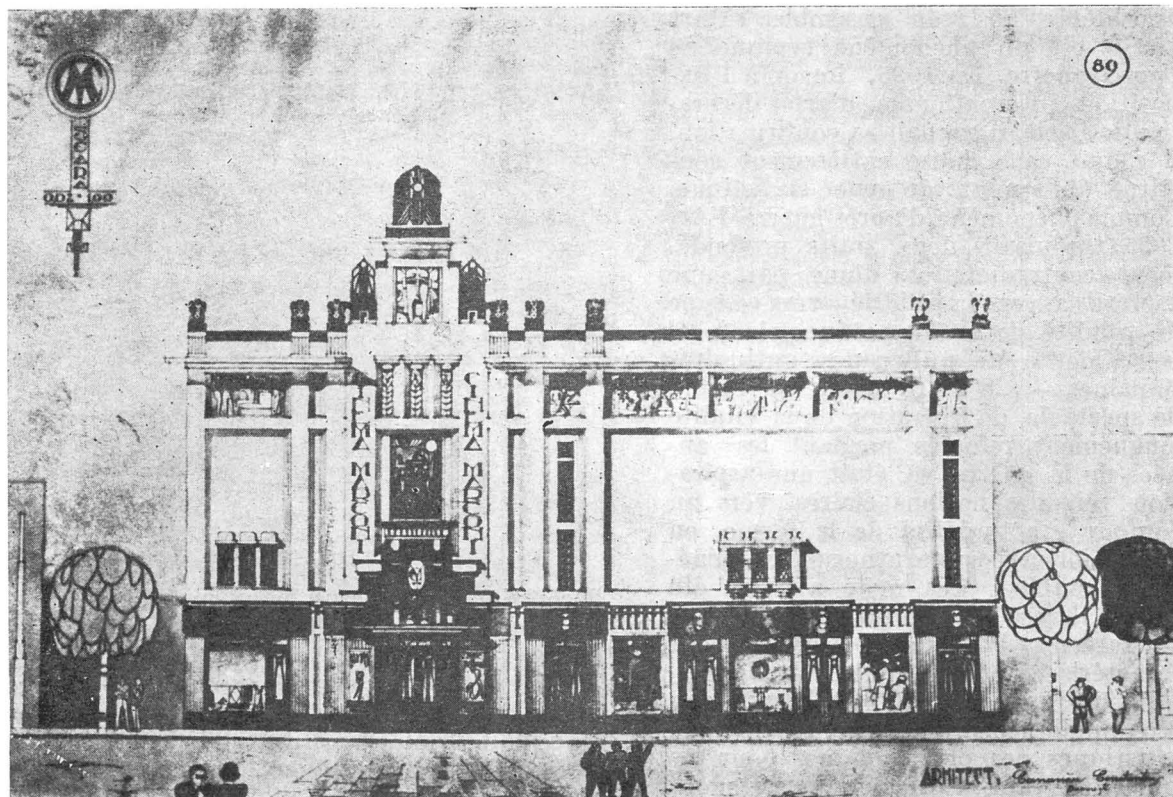


Fig. 1. — Arch. Constantin Cananău, *Le cinéma Dacia* (ancien *Marconi*), 1926 ; façade (projet)

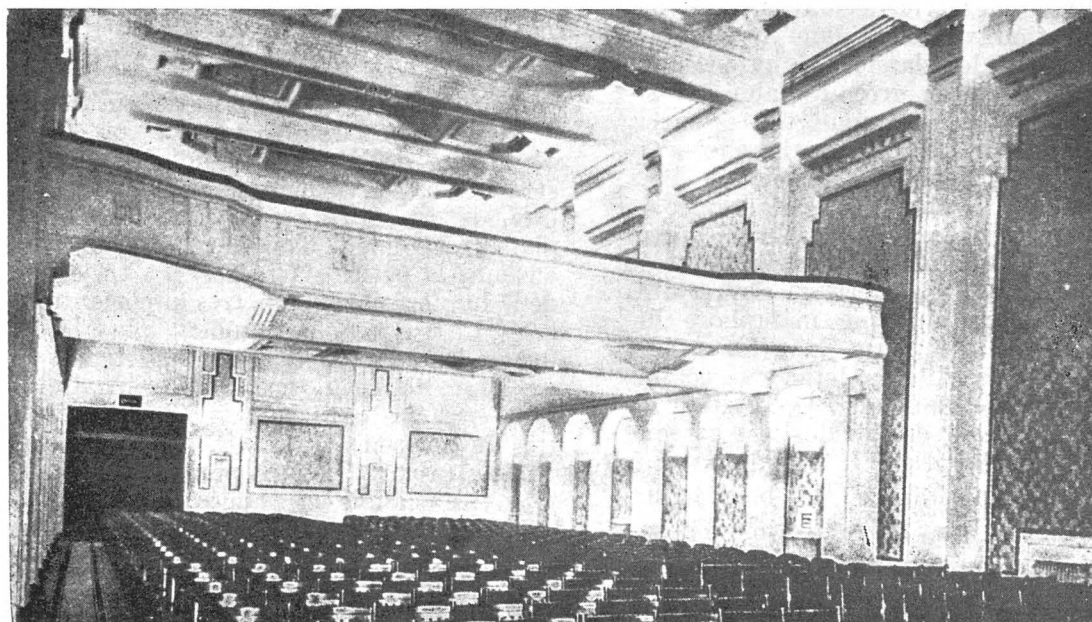


Fig. 2. — Arch. Jean Monda, *Le cinéma Festival*, intérieur.

dance de dédramatiser, l'humour, le ludique se frayent chemin partout. Le purisme d'un Ozenfant ou d'un Le Corbusier commence à se heurter à des réactions de goût appartenant à des gens qui aimaient vivre entourés d'une atmosphère de fête ininterrompue, dans un restaurant ou sur un bateau, dans le hall d'un hôtel ou dans une salle de cinéma. Les salles de cinéma — programmes d'architecture complètement nouveaux — deviennent d'ailleurs lieux privilégiés d'étalage de la conception ornementale Art Déco. L'influence des ballets russes sur le monde visuel est à son tour symptomatique, durant cette « période du cocktail », comme elle a été appelée par ses contemporains au sens propre ou figuré. Le graphisme ornemental des décors de la compagnie de Djaghilev se filtrait dans la scénographie d'Erté pour le théâtre et pour le film, scénographie qui, par son style léger, précis et sophistiqué donnait le ton à ces « années folles » et faisait naître de nouvelles modes dans l'illustration du livre, le décor d'architecture ou la haute couture. Dans l'Art Déco la scénographie de l'ambiance est souvent synonyme du déguisement. L'ornementalisme géométrique devient ludique et esthétique. La polygonalité est omniprésente et le motif octogonal — emblématique.

Quant à la périodisation du mouvement, on considère que les années '20 correspondent à une phase esthétisante dans laquelle le motif symétrique de la fontaine aurait le rôle de la fameuse ligne *coup de fouet* dans l'Art Nouveau, tandis que les années '30 représenteraient la période austère et académique, dominée par la polygonalité, par les motifs du soleil, des nuages et de la chevelure féminine dont la fonction décorative devient souvent dynamique.

Enfin, il faut également mentionner la relation très spéciale entre L'Art Déco et l'avant-garde précédant et suivant la première guerre mondiale. L'expressionnisme, le cubisme et le constructivisme, le futurisme et le vorticisme ou l'art abstrait influencent non seulement l'affiche Art Déco, la graphie des lettres ou, plus largement parlant, l'art de l'imprimerie, mais aussi

le mobilier ou les bijoux, les textiles, la céramique ou l'art des métaux².

On peut affirmer que l'élément hédoniste et ludique gouverne toutes ces cooptations des formes d'avant-garde dans le vocabulaire Art Déco, où elles apparaissent totalement dépourvues de dramatisme, sous l'aspect de simples accessoires figuratifs. Mais il ne faut peut-être pas juger trop sévèrement ce maniérisme de l'avant-garde, issu du désamorçage de ses tensions et de sa descente dans un bénin registre décoratif. Car il a néanmoins contribué largement à introduire bien des thèmes et des motifs de l'avant-garde dans un circuit visuel pour ainsi dire familial, presque commun. Dans ce sens l'Art 1925 a eu un rôle médiateur pas du tout négligeable, en démythisant en quelque sorte l'univers ésotérique de l'avant-garde jusqu'au niveau de la consommation esthétique quotidienne et même à celui des « idées reçues ». Mais il y a aussi, au-delà de la « lettre » du style, et en dépit de sa codification accentuée et souvent facile, un « esprit » Art Déco, reconnaissable tout de suite et qui, sur certaines coordonnées stables, a permis le voisinage de modalités d'expression des plus diverses et, implicitement, la manifestation de certains traits locaux.

Un tel rapport entre la lettre et l'esprit des formes vaut être étudié sur le méridien de l'art roumain, où le style 1925 a connu, surtout dans l'architecture et l'art de l'imprimerie, mais aussi dans d'autres branches de la création plastique, une évolution tout à fait remarquable.

En ce qui concerne l'architecture, le style 1925 s'affirme à Bucarest presque en même temps qu'à Paris, mais son véritable succès surviendra seulement après 1930. Le fait est facilement explicable par la domination du « néoroumain » dans « la bataille des styles » des années '20³. C'est un fait significatif, par exemple, qu'en 1924, les projets des étudiants de la dernière année de l'École d'Architecture étaient encore conçus sans exception d'une façon programmatique dans le style Mincu. Une statistique des ouvrages publiés dans la revue « Arhitectura » (L'Architecture) entre 1925 et 1935 révélant non seulement l'orientation



Fig. 3. — Arch.
Jean Monda, *Le bar
Automat*, façade.

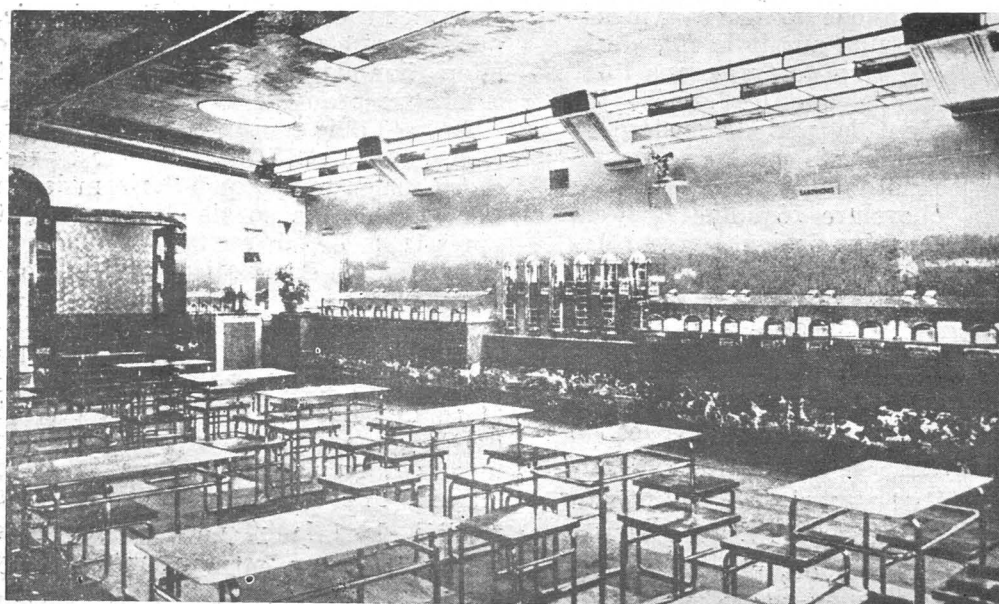


Fig. 4. — Arch.
Jean Monda, *Le
bar Automat*, inté-
rieur.

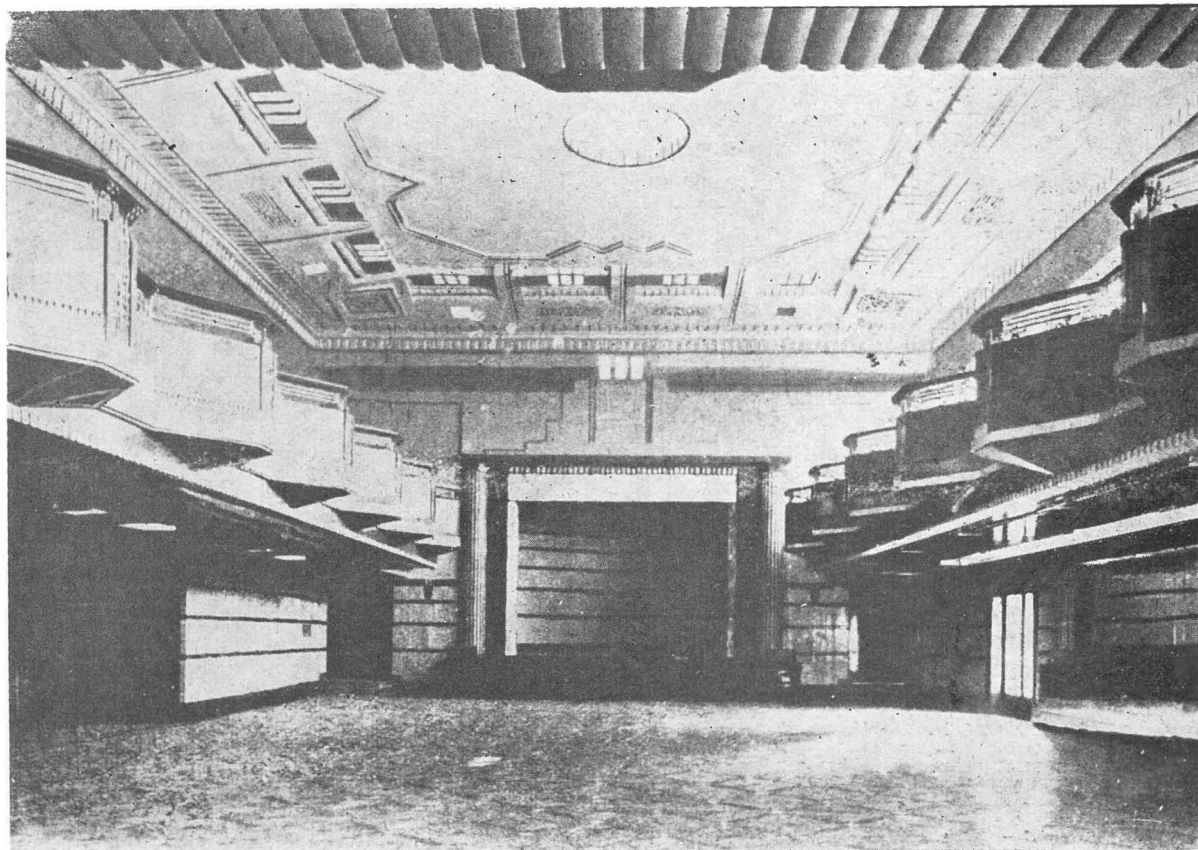


Fig. 5. — Arch. Ioan Roșu, arch. Radu Culeer, *Le palais de la Société des fonctionnaires des mairies de Bucarest*, 1934, intérieur.

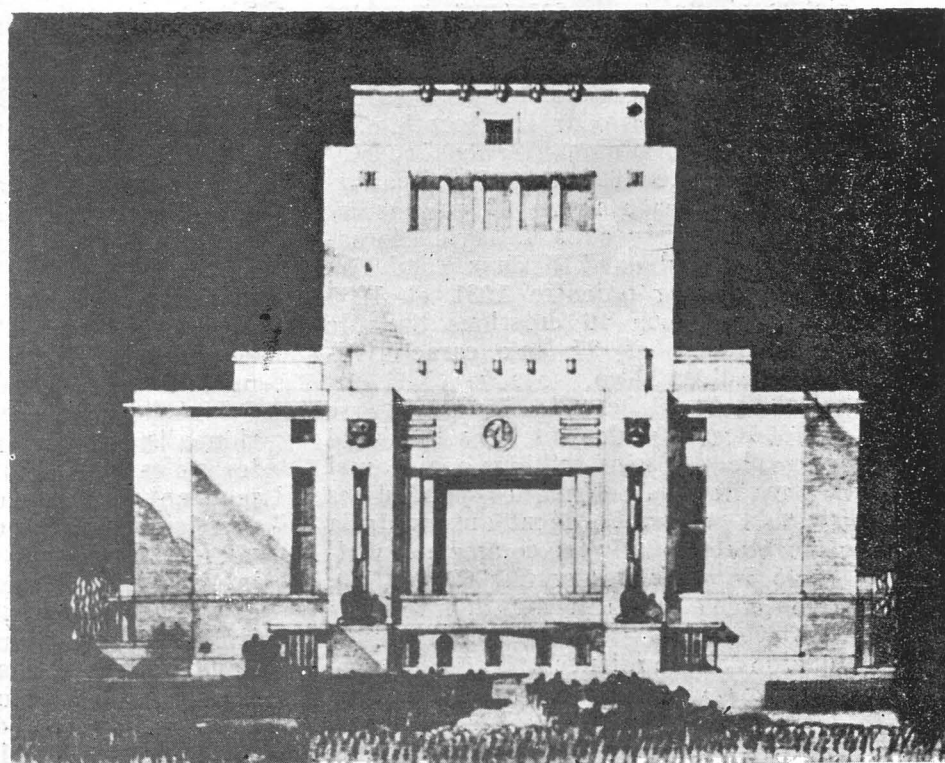


Fig. 6. — Arch. Emil Călinescu, arch. Ioan Giurgea, arch. Al. Psepi-linsky, *Le théâtre communal de Tecuci*, 1930, façade (projet).

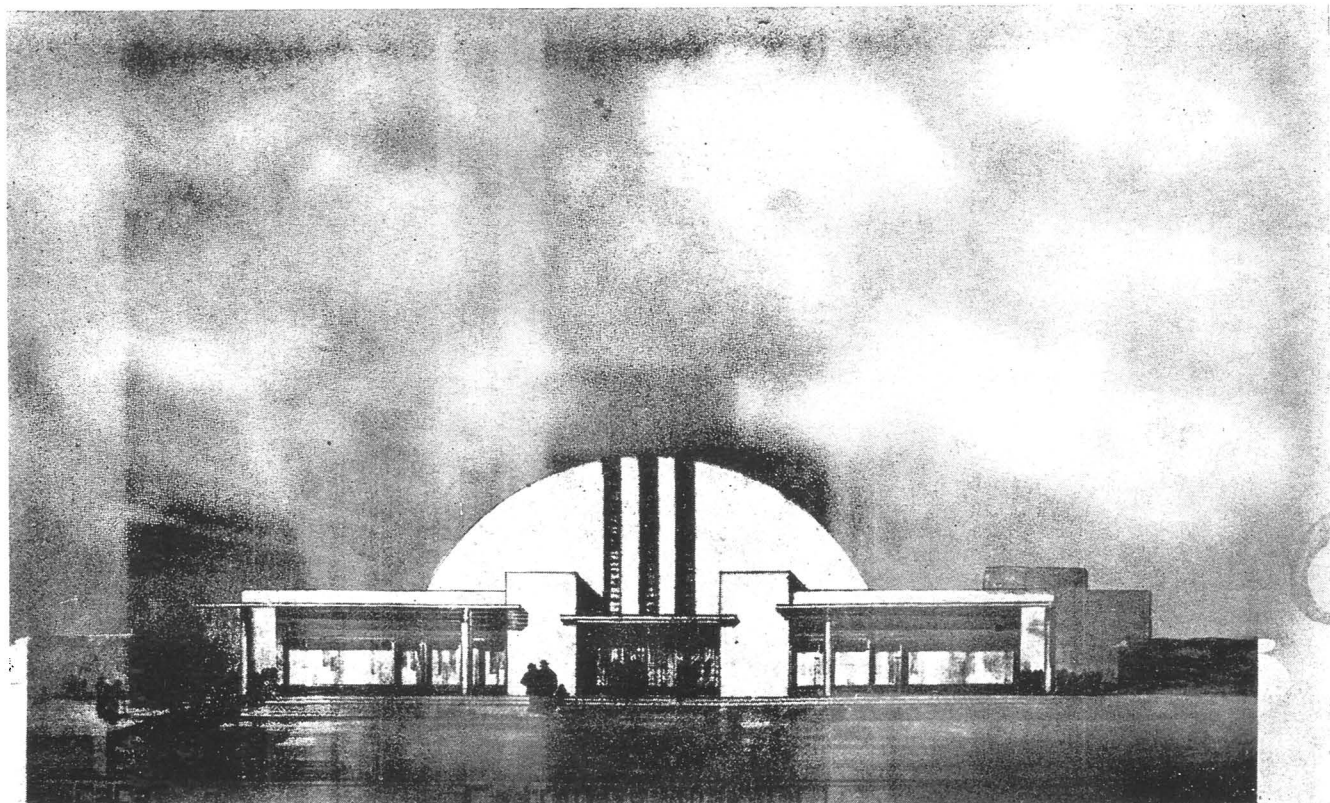


Fig. 7. — Arch. Nicu Georgescu, *Les halles de la Société « Edilitate »*, 1934 (projet).

des architectes mais aussi les changements de goût survenus pendant cette période, est tout aussi éloquente pour la confrontation déjà suggérée entre les « anciens » et les « modernes » et, sans doute, pour la réception de l'Art Déco en Roumanie; nous constatons qu'entre 1925 et 1930 apparaissent dans cette revue 50 projets ou édifices réalisés dans le style néoroumain et seulement 5 dans celui Art Déco; tandis qu'entre 1931 et 1935 nous comptons 46 créations dans le style Mincu et 97 aux caractéristiques de l'Art Déco.

D'ailleurs, le conflit des styles se reflétait non seulement dans la réalité palpable des constructions mais aussi à travers les polémiques poursuivies dans la presse. Le débat autour de la tradition apparaît ici comme un véritable *leitmotiv* des années '20 et '30, quoiqu'en réalité il ait débuté plus tôt. Dès 1916 Ștefan Ciocirlan remarquait « la décadence » du style néobrancovan, devenu lourd et anachronique⁴. En 1926, I. D. Enescu appréciait, en échange, comme décadente

la fameuse Exposition internationale d'arts décoratifs de Paris (1925), en la considérant comme l'expression d'un « état de névrose »⁵. En 1930, Al. Busuioceanu critiquait le style néoroumain en architecture pour son inadaptation à la vie moderne, pour la bizarrerie et le pittoresque excessif⁶. Quelques années plus tard, Ioan D. Traianescu prenait position contre les bâtiments modernes, « secs et rigides comme des productions industrielles issues en série »⁷ et George Oprescu faisait allusion à la « pléthore d'édifices peu comodes » de style néotraditionnel⁸.

Le néoroumain et le nouveau fonctionnalisme, quoiqu'incontestablement les pôles de la discussion, n'étaient pourtant pas les seules modalités d'expression architectonique de ces années-là. Il y avait aussi des formes intermédiaires, presque conciliatrices, entre les deux tendances apparemment irréductibles, comme par exemple, dans l'œuvre d'Arta Cercez, prémonitoire pour les préoccupations de synthèse manifestées dans l'ambiance de la future revue « Simetria » (La Symé-

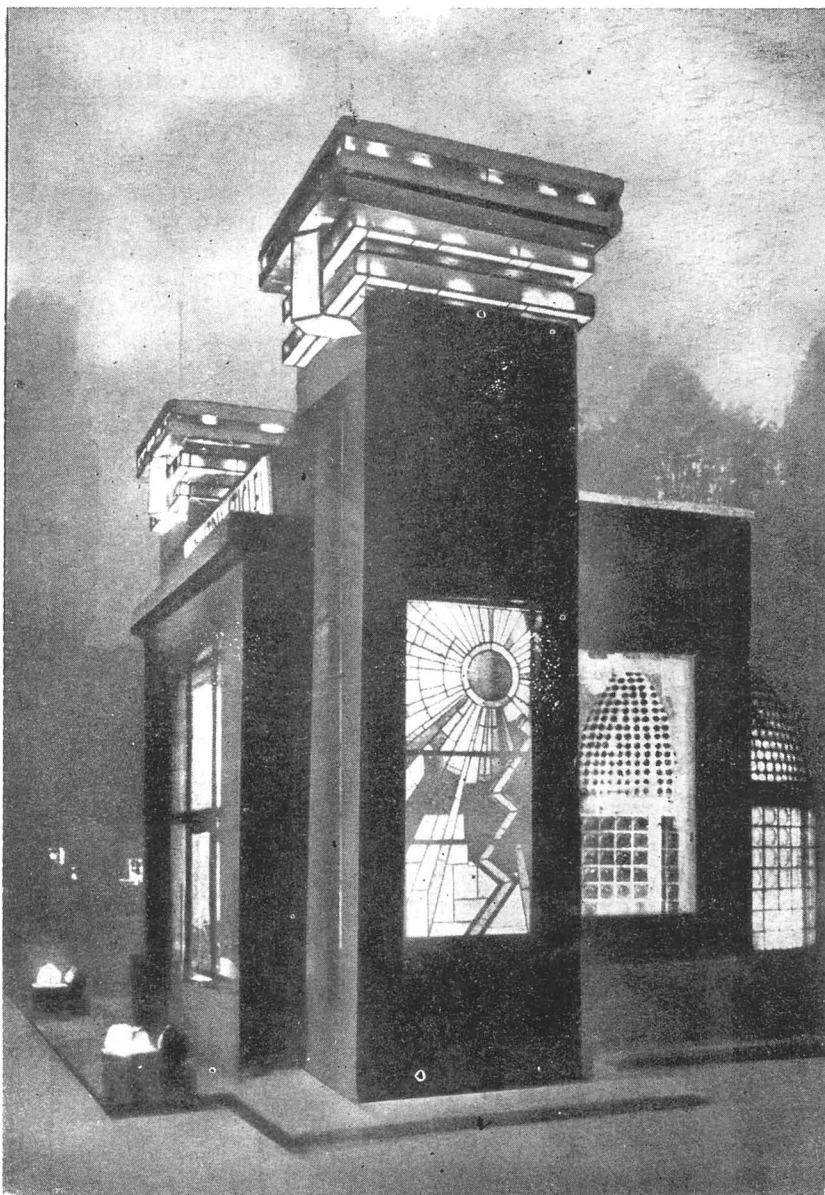


Fig. 8. — Arch. Jean A. Mélun, *Le pavillon de l'industrie du verre, à l'Exposition-marché de l'industrie roumaine, 1934.*

trie). Survivait enfin, quoiqu'en évidente perte de terrain, l'éclectisme du siècle passé prétendu encore par certains commanditaires de bâtiments publics ou particuliers représentatifs. C'est d'ailleurs parmi les praticiens de l'éclectisme international qu'on recrutera à Bucarest les premiers adeptes de l'Architecture 1925. Ainsi, l'architecte Constantin Cananău, auteur d'un projet néobaroque pour le local de l'Association des ingénieurs et des techniciens de l'industrie minière et,

également, auteur d'un projet néoroumain pour l'église Madona Dudu de Craiova, réalisait en 1926 le cinématographe Marconi (aujourd'hui Dacia) de Bucarest, l'un des premiers essais Art Déco en Roumanie. Le projet initial comprenait maints bas-reliefs abstraits, emblématiques ou figuratifs, des appliques et des éléments de ferronnerie. Les façades étaient, d'une façon déclarative, Art Déco, à partir des pinacles pseudo-égyptiens de l'attique jusqu'aux lettres géométrisées de l'em-

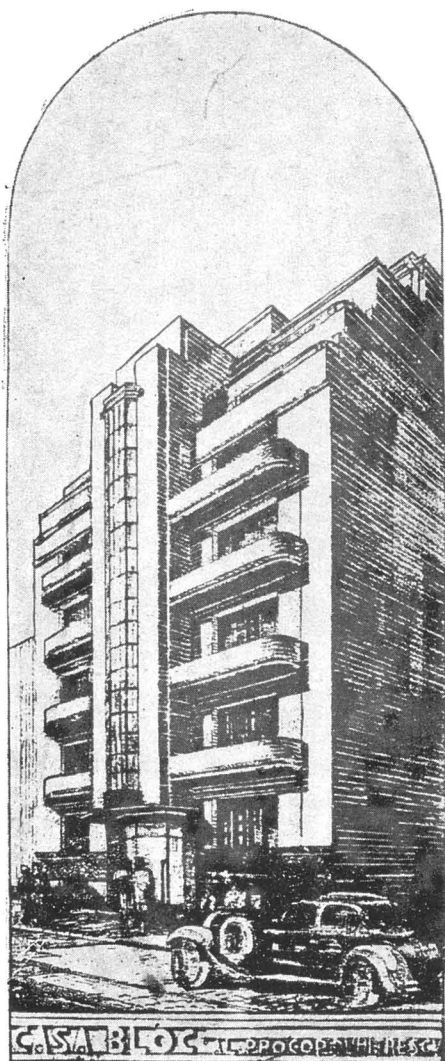


Fig. 9. — Arch. Nicu Georgescu, *Immeuble* (projet).

blème. Même la manière dans laquelle le projet est dessiné semble Art Déco, vu le caractère des stylisations graphiques qui, d'ailleurs, dans le temps, feront école.

Parmi les premières salles de cinématographe Art Déco il faut également compter celle réalisée en 1927 par l'architecte Jean Monda. Le cinématographe (l'ancien « Regal », l'actuel « Festival ») était aménagé, comme beaucoup d'autres ensuite, dans la cour intérieure d'un bâtiment à plusieurs étages. À l'intérieur de la salle, le motif scalariforme de la « ziggourat » encadre chacun des panneaux ornementaux des murs, tapissés à l'origine d'un matériel textile doré, encore un sym-

ptôme du goût Art Déco pour la préciosité, réelle ou imitée, des matériaux. Ensuite, non seulement les chapiteaux des pilastres ou les frises aux denticules sont Art Déco, mais également les jardinières, les appliques et surtout la façon dont on emploie la lumière, qui emprunte la forme des niches ou des soffites où l'on a placé les ampoules cachées. Quelques années plus tard, l'architecte Monda réalisait le bar « Automat » dans le voisinage de la Maison de l'Armée en aménageant un passage sous la terrasse devant l'entrée. Ici, le placement des sources de lumière est tout aussi typique. Une partie d'entre elles, cachées dans le plafond en colombage, forment une composition abstraite ; latéralement, les autres sont encaissées dans des boîtes en verre géométrisées, aux bordures nettement accusées. Le finissage brillant du plafond, en plaques chromées, s'apparentait au mobilier standardisé, en métal



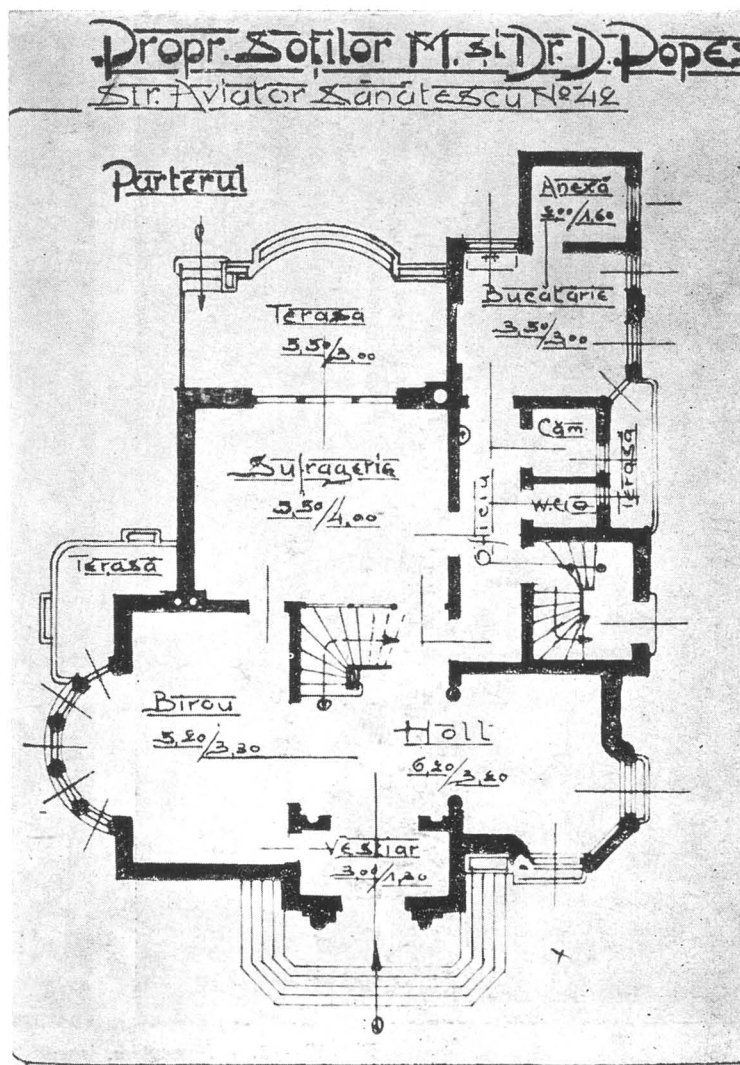
Fig. 10. — Arch. G. Cristinel, *La banque « Albina »* (projet).

tubulaire, adoption précoce du design si caractéristique pour le style Bauhaus de Marcel Breuer. La façade était à son tour tout à fait spécifique pour le style 1925, comme le démontrent les panneaux en verre noir des vitrines décorées du fameux motif géométrique en échelle, les pilastres de l'entrée, en cristal sablé, dont les modules évoquent le suprématisme, la composition abstraite du plafond en verre, la flèche en cuivre chromé ou les lettres géométriques de l'emblème. L'architecte Monda est resté attaché même plus tard à certaines réminiscences Art Déco dans la conception de nombreux bâtiments publics ou privés qu'il a signés. Un exemple illustratif en est également l'immeuble de la rue Calomfirescu de Bucarest, par l'ornementation abstraite des murs ou des surfaces vitrées de la cage de l'escalier, décorée d'un réseau métallique mondrianesque. Le style 1925 s'adaptait aussi, dans l'architecture des ensembles de logement, aux modifications de la composition traditionnelle de l'espace intérieur. Souvent, celle-ci devenait plus flexible, favorisant la communication libre entre les chambres, multipliant les saillies courbes ou de contour polygonal. Les multiples retraits, le jeu des volumes simples, étaient plus d'une fois soulignés par les accents des détails de ferronnerie, prétextes pour des stylisations souvent saisissantes.

Les programmes publics offraient aussi aux défenseurs de la nouvelle vague architectonique l'occasion de son étalage complet, parfois même fastidieux.

Le Palais de la Société des fonctionnaires des mairies de la municipalité de Bucarest, œuvre des architectes Ioan Roșu et Radu Culcer, édifié en 1934, était éloquent dans le sens d'un pittoresque modéré qui pouvait devenir quelquefois l'apanage du style 1925 — ceci, en ce qui concerne autant son extérieur que ses intérieurs, où le polygonisme, les motifs de la « ziggourat », solaires et des nuages, la ferronnerie ou la distribution de la lumière réalisaient un vaste ensemble Art Déco.

Les thèmes les plus spéciaux inspiraient parfois des compositions d'une hardiesse très poussée. C'est le cas du



pavillon de l'industrie du verre, de la Foire de l'industrie roumaine de 1934, construit par Jean Melun, ou celui du projet de Nicolae Georgescu pour les halles de la Société « Edilitatea », une solution quelque peu théâtrale qui nous rappelle les visions utopiques d'un Ledoux.

La dimension classiciste de l'Art Déco était aussi illustrée dans des projets comme celui du théâtre communal de Tecuci (auteurs Emil Călinescu, Ion Giurgea et Alexandru Psepilinsky), tandis que plus tard elle s'exprimera très clairement dans l'édifice de la Banque « Albina », création de G. Cristinel qui pratiquait parallèlement, tout comme Nicolae Georgescu, le style néoroumain. Le caractère de l'écriture, les reliefs, l'alternance des matériaux et, en général, le sens de la conception

Fig. 11. — Arch. Emil Guneș, arch. I. Theodoru, Plan d'une villa.

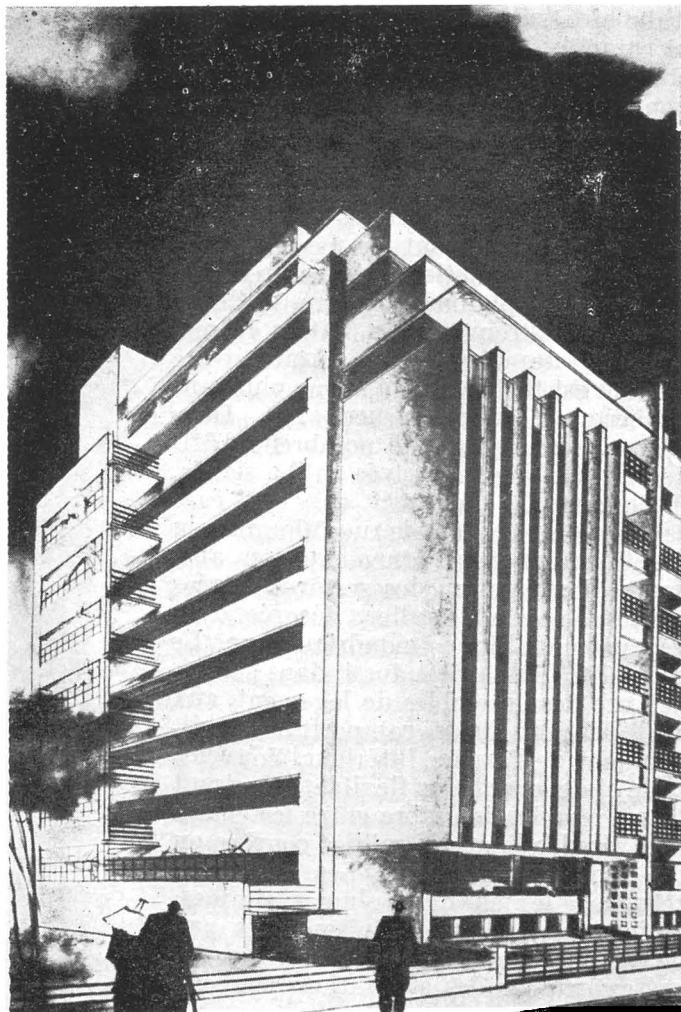
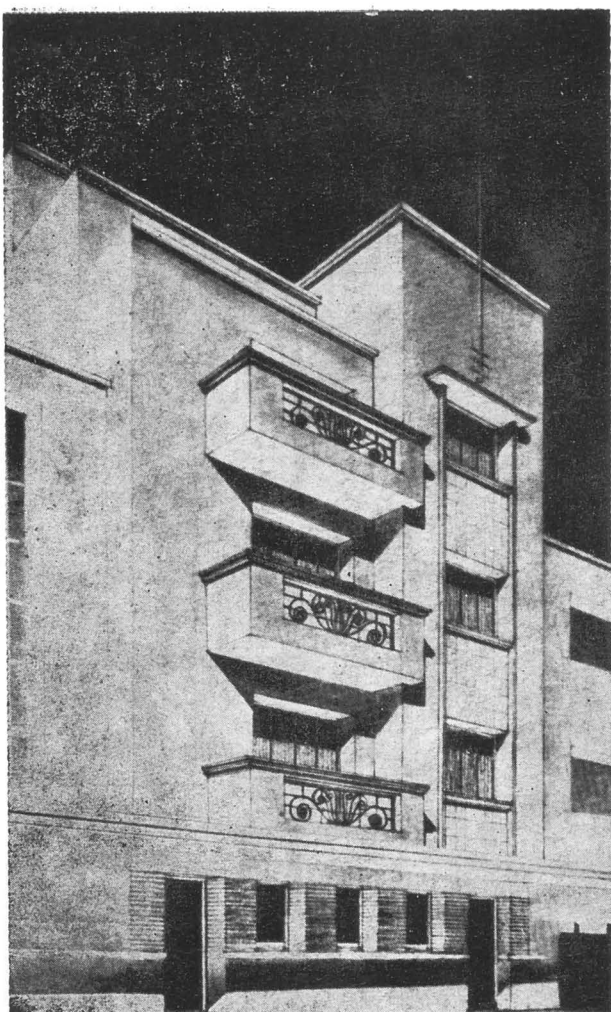


Fig. 12—13. — Immeubles, fin des années '30 (projets).

plastique, appartiennent sans doute à l'ambiance de l'Art Déco.

D'autre part, les simplifications touchant de plus en plus le style des années '30 sont également et rapidement assimilées. Le rectangularisme et la quasi-absence de la décoration commencent à prédominer dans une série d'immeubles. John Blumenson nomme ce style — international — des années '30, caractérisé entre autres par la prédominance des surfaces plates, les bandes horizontales des fenêtres et l'influence de la ligne aérodynamique du design des mêmes années, Art Moderne, pour le différencier de l'Art Déco⁹. Pourtant, un certain esprit Art Déco et même quelques éléments du style 1925, comme les retraites en échelle, résistent jusqu'après 1940, s'im-

primant comme un sceau qu'on ne peut pas confondre, sur une bonne partie de la production d'architecture de l'entre-deux guerres.

Les exemples cités¹⁰ constituent d'ailleurs un pourcentage infime du fond construit qui, en Roumanie porte, d'une manière ou d'une autre, l'emblème de l'architecture 1925. On peut y compter des bâtiments représentatifs — il suffit de mentionner, pour Bucarest seulement, le palais de la Société des fonctionnaires communaux, ultérieurement, le siège de l'Association Roumaine pour les Liaisons avec l'Union Soviétique (ARLUS), le palais de la Maison des assurances sociales (à présent l'Hôtel National), le bloc Wilson, l'Hôtel Lido, le Palais des Téléphones, le bâtiment de l'Association des médecins

Fig. 14. — Lucia Beller,
Projet de vitrail.



vétérinaires, les halles Obor, etc. — ensuite des immeubles collectifs ou des villas facilement reconnaissables presque partout dans la capitale et la majorité des villes roumaines. Il y a une présence massive de l'Art Déco au niveau de l'architecture vernaculaire urbaine et même à celui de l'art populaire rural, aussi étrange que ceci puisse paraître. L'étude de l'architecture populaire de la Moldavie, entreprise pendant quelques années, nous a permis de constater par exemple que beaucoup des interprétations locales plus récentes du motif solaire sont dues, en fait, à l'assimilation jointe à un fond archaïque, de certains éléments ornementaux du vocabulaire Art Déco.

La place du style 1925 dans l'art décoratif roumain reste, au moins pour le moment, à définir. En 1927, Mattis Teutsch envoyait à M. H. Maxy des lampes pour être exposées à l'Académie d'arts décoratifs que ce dernier dirigeait à Bucarest avec Andrei Vespemie. Il est possible qu'une partie des ouvrages créés sous la direction de cette Académie — organisatrice, à son siège, des expositions du « Groupe d'Art nouveau », avec la participation de M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Militza Pătrașcu, Marcel Iancu, etc. — ait été influencée par la stylistique Art Déco¹¹. Ensuite, beaucoup

de panneaux et détails architecturaux décoratifs apparaissent, considérés isolément, comme de véritables œuvres d'art appliqué, d'esprit 1925. D'ailleurs, en 1930, la revue « Architectura » publiait deux projets de vitraux tout à fait typiques pour l'Art Déco, signés par Constantin Cananău et, respectivement par Lucia Beller. Ajoutons que les réclames pour les produits industriels parues dans la même revue, ainsi que dans « Gazeta Municipală » pendant les années '30 (par exemple, celles de l'exposition Totelectric), révèlent une certaine variété de formes aérodynamiques dans un domaine qu'on pourrait appeler déjà celui du design industriel.

Le design graphique, l'art de l'impression, l'affiche assimilent à leur tour assez profondément des attributs Art Déco. L'envergure de l'affiche roumaine de l'entre-deux guerres a été déjà mise en lumière¹² et il est d'autant plus intéressant de remarquer que maintes affiches de cette période se situent dans l'ambiance 1925. Un projet d'affiche de Ioana Basarab où les lettres se joignent dans une composition qui évoque les expérimentations d'Oscar Schlemmer à Bauhaus est animé par un esprit ludique agissant sur les formes d'ascendance constructiviste, dans un accord parfait avec le sujet.

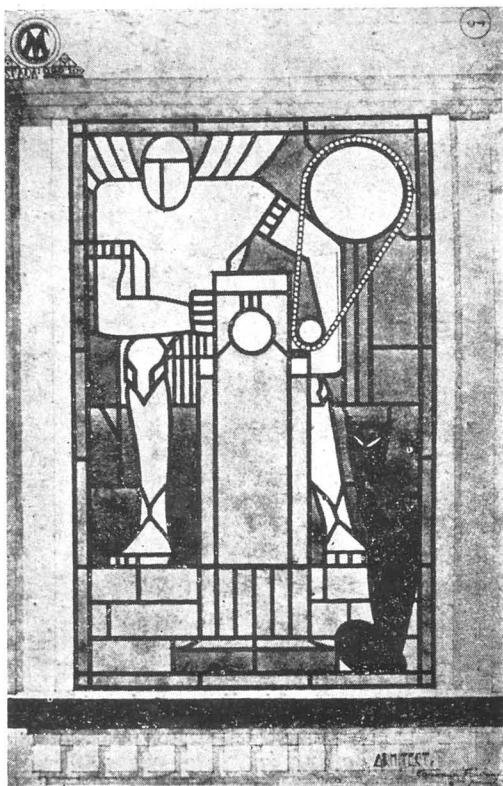


Fig. 15. — Arch. Constantin Cananău,
Proiect de vitrail.

Une affiche de Zoe Ricci, datant de 1939, introduit un contraste dans la physionomie des chiffres, secondant la signification de l'image. Si pour «1869» les caractères sont traditionnels, pour «1939» ils sont géométrisés, reprenant, d'une manière métaphorique, l'opposition optique entre la locomotive ancien type et celle à la silhouette aérodynamique. Deux des futurs collaborateurs de la revue «Simetria», Paul Miracovici et Petre Grant, ont traversé à leur tour, le premier surtout dans ses affiches, des moments Art Déco. Le maniérisme géométrique est tempéré, chez tous les deux, par l'esprit de finesse, ce qui n'empêche pourtant pas Petre Grant (théoriquement adversaire de l'Art Déco) de mettre en évidence dans un dessin moins connu, pour la revue «Simetria», une imagerie et une technique de la juxtaposition de la tache et la ligne du type 1925. Les mêmes survivances peuvent être décelées dans l'expression graphique du titre de la revue «Arhitectura» de 1939, l'un des

multiples exemples possibles d'impression Art Déco, présents dans les publications du temps : c'est un exemple illustratif par le rapport entre la lettre et le fond, la forme de la lettre U ou la descente et l'ascension des horizontales aux lettres A, E et H.

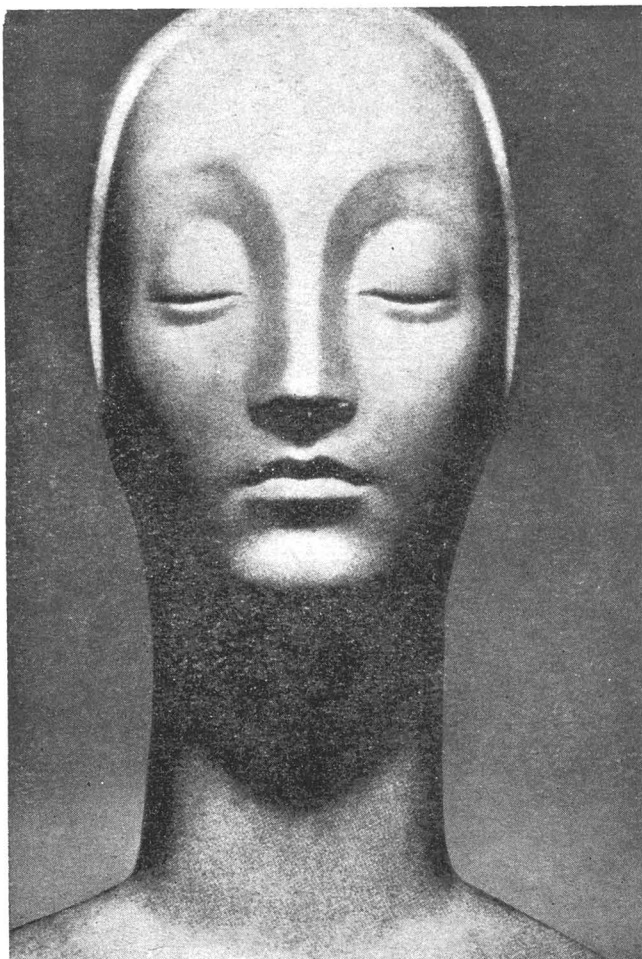
Si dans la peinture les échos de l'Art 1925 sont soit fondus dans la substance du nouveau «classicisme» de l'entre-deux-guerres, soit disséminés au niveau des nuances, c'est dans la sculpture qu'ils apparaissent plus clairement ; on les retrouve chez Fritz Storek dans un *Portrait de jeune fille* où le souvenir de *Mademoiselle Pogany* de Brâncuși est perceptible en filigrane¹³, chez Mac Constantinescu, dans les années '30, où les influences du style 1925 sont assez nombreuses¹⁴, chez Iosif Fekete, etc.

La création de l'entre-deux-guerres de Iosif Fekete surtout apparaît dans une proportion dominante, sous le sceau évident d'une expression Art Déco dans les multiplications bourdellien-nes classicisantes et archaïsantes du monument *Horia, Cloșca și Crișan*, dans les statuettes ornementales des années '30 ou les panneaux octogonaux



Fig. 16. — Ioana Basarab, *Affiche pour le théâtre de marionnettes.*

Fig. 17. — Frederic Störck,
Portrait de jeune fille.



des mêmes années contenant de robustes stylisations anthropomorphes destinés à décorer des portes de bronze¹⁵. Il ne faut pas oublier d'ailleurs le plus accompli monument public Art Déco roumain réalisé par Fekete, Lidia Kotzebue et Mihai Onofrei, *La statue des aviateurs* de Bucarest.

Le précédent tableau général de l'Art 1925 en Roumanie n'est qu'une esquisse très sommaire dont les lacunes exigent, sans aucun doute, d'être comblées. Phénomène de l'après-guerre, l'Art 1925 épuise peu à peu ses énergies à l'approche de la deuxième guerre mondiale. En Roumanie, le début de son déclin a été peut-être marqué par l'expérience de la revue « Simetria », commencée en 1939 et qui, annonçant dans sa déclaration-programme une « réintégration dans l'ordre », aspirait vers la synthèse des contraires, vers la définition d'un « juste

milieu », récupérateur des traditions, sans pour autant vouloir être en désaccord avec la vie moderne. Paul Miracovici, Mac Constantinescu et Petre Grant deviennent les collaborateurs de « Simetria ». Ils ne pouvaient plus adhérer à une esthétique — celle de l'Art Déco — considérée comme trop dépendante de la mode, avec sa « cacophonie de slogans abusifs », pour citer G. M. Cantacuzino¹⁶. Mais si *mode* signifie *influence*, l'Art 1925 aussi était au fond about dans les pages mêmes de « Simetria » par Petre Grant qui, dans son article *Influences dans l'art* affirmait que « l'artiste roumain, tout comme l'artiste de partout, n'a rien à faire avec le problème : qui m'influence ». Car, précisait Petre Grant, aussi « paradoxal qu'il puisse paraître, le geste le plus *personnel*, le plus *non influencé* que nous puissions commettre, est celui de nous choisir l'influence¹⁷ ».

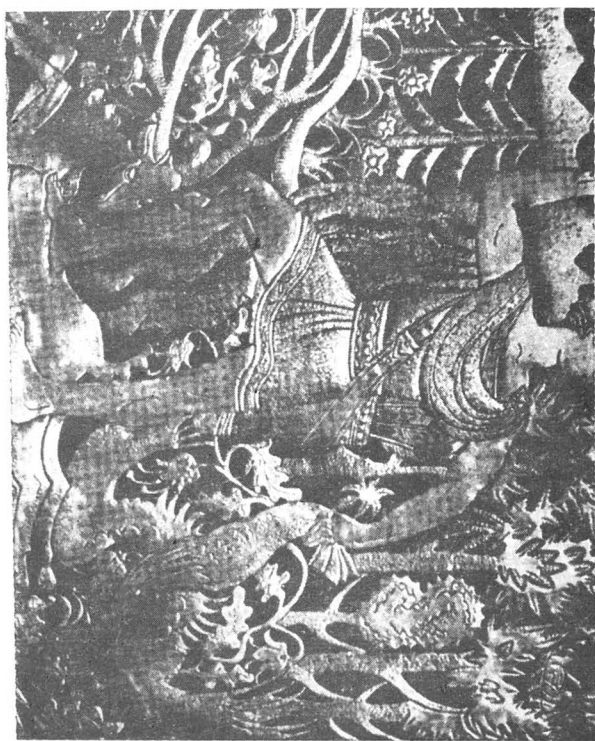


Fig. 18. — Mac Constantinescu, *Le gibier*.

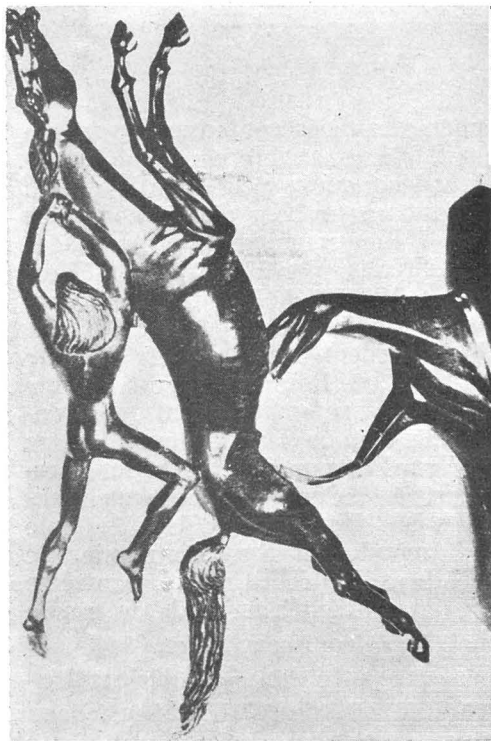


Fig. 19. — Iosif Fekete, *Ugh-Lomhi*, 1937.

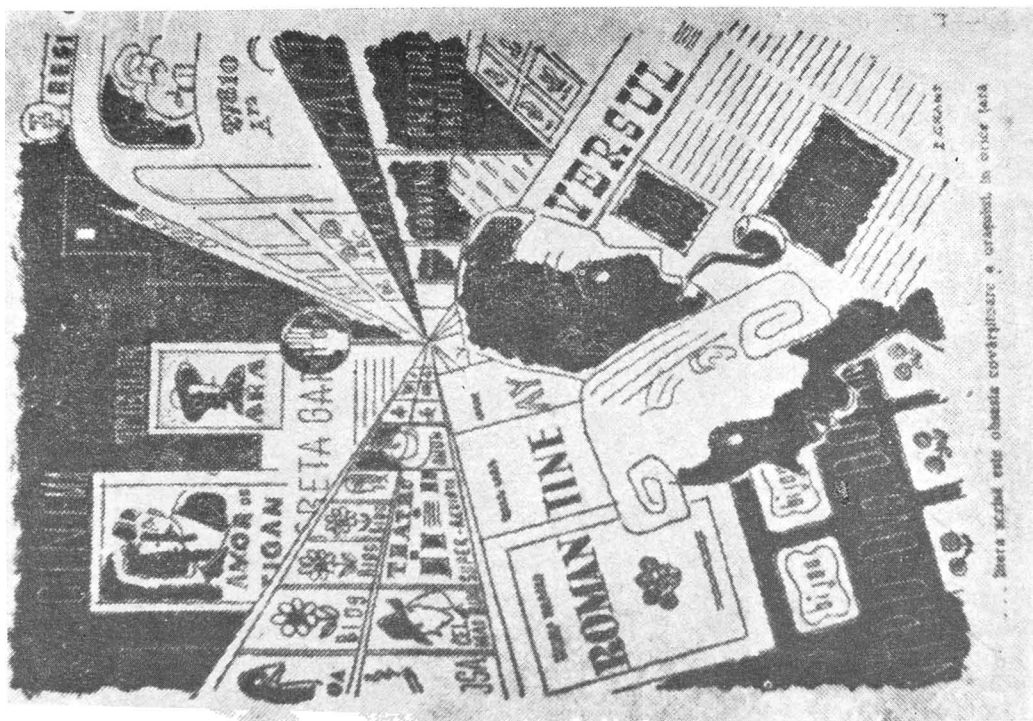


Fig. 20. — Petre Grant, Dessin pour la revue «Simetria».

¹ Phénomène européen, le « nouveau classicisme », de l'entre-deux-guerres s'est manifesté pleinement dans l'art roumain. Pour les particularités qui le distinguent ici, voir Theodor Enescu, *Camil Ressu*, Ed. Meridiane, 1984, p. 27 — 30, 35 — 37; Ioana Vlasiu, *Pictura anilor '20 și problema tradiției: Ion Theodorescu-Sion, Sabin Popp* (La peinture des années '20 et le problème de la tradition), communication à la Session de l'Institut d'Histoire de l'Art, décembre 1983; idem, *Clasicismul anilor '20 sau echivocul sincronismului* (Le classicisme des années '20 ou l'équivoque du synchronisme), communication à la Session « Arta românească în context european. Consonanțe și sincronisme stilistice » (L'art roumain dans le contexte européen. Consonances et synchronismes stylistiques) organisée par le Comité National Roumain d'Histoire de l'Art, le 26 mai 1986; Andrei Pintilie, *Alexandru Phoebus*, Ed. Meridiane, 1986, p. 10 — 14.

² En ce qui concerne la bibliographie générale sur l'Art Déco nous avons consulté surtout les ouvrages suivants: Giulia Veronesi, *Style 1925. Triomphe et chute des « Arts Déco »*, Lausanne, Paris, 1968; Bevis Hillier, *Art Déco*, Studio Vista, London, 1968; Martin Battersby, *The Decorative Twenties*, Studio Vista London, 1969; idem, *The Decorative Thirties*, Studio Vista, London, 1971; Paul Maenz, *Art Deco. Formen zwischen zwei Kriegen*, Köln, 1978.

³ Le style « néoroumain » s'est développé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Ce fut l'expression d'une tendance de retour plutôt nostalgique, postromantique, en tout cas dépourvu du souci de l'exactitude historiste quant à la tradition, en quête d'une spécificité nationale en architecture. L'œuvre du promoteur de ce courant, l'architecte Ion Mincu, a fait école; elle fut continuée par ses élèves, émules et successeurs, Petre Antonescu, Nicolae Ghica-Budești, Grigore Cerchez, Cristofi Cerchez et beaucoup d'autres, qui se sont appliqués à en maintenir l'esprit jusqu'après 1930. Néanmoins, l'aspect assez éclectique du vocabulaire des formes et un certain goût du pittoresque, tempérés dans ce que le « néoroumain » a produit de meilleur, s'accrochèrent bien

des fois, surtout dans l'ambiance de l'école de Mincu, provoquant, pendant la période de l'entre-deux-guerres, les réactions critiques et polémiques évoquées ici et dans ce qui suit.

⁴ Ștefan Ciocărlan, *Note fugitive* (Notes fugitives), in *Arhitectura*, I, 1, 1916, p. 32.

⁵ I. D. Enescu, *Democrația în artă* (La démocratie dans l'art), in *Arhitectura* 1926, p. 34 — 35.

⁶ Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă* (Écrits sur l'art). Ed. Meridiane, 1980, p. 109 — 113.

⁷ Ioan D. Traianescu, *Arhitectura românească în fața curentelor moderniste* (L'architecture roumaine et les courants modernistes), in *Arhitectura*, 1931, 1933, p. 16 — 18.

⁸ G. Oprescu, *L'art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, 1935, p. 56.

⁹ John J. G. Blumenson, *Identifying American Architecture. A Pictorial Guide to Styles and Terms 1600 — 1945*, second edition, revised and enlarged, Foreword by Sin Nikolaus Pevsner, New York, 1981, p. 78 — 79.

¹⁰ Ces exemples ont été extraits surtout des projets publiés dans la revue *Arhitectura* entre 1926 et 1944 ainsi que dans le périodique *Gazeta municipală* entre 1935 et 1940.

¹¹ Ces informations nous ont été obligeamment fournies par le collègue Gheorghe Vida que nous remercions ici une fois de plus.

¹² G. Cosma, *Afișul românesc* (L'affiche roumaine), Ed. Meridiane, 1980, p. 26 — 38; idem, *Din tradițiile afișului românesc* (Les traditions de l'affiche roumaine), in *Arta*, n° 7, 1980, p. 32 — 36.

¹³ Paul Maenz considère *La Danaïde* de 1920 comme une variante tardive de *Mademoiselle Pogany*, illustrative pour la présence d'un esprit Art Déco dans la sculpture du temps; v. Paul Maenz, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴ Voir surtout les reliefs publiés dans Mircea Grozdea, *Mac Constantinescu*, Ed. Meridiane, 1972, p. 12 — 13, 24 — 25.

¹⁵ Pour l'activité de Iosif Fekete, voir Mircea Țoca, *Iosif Fekete*, Ed. Meridiane, 1970.

¹⁶ G. M. Cantacuzino, *Note explicative* (Notes explicatives), in *Simetria*, VII, p. 209.

¹⁷ Petre Grant, *Influențe în artă* (Influences dans l'art), in *Simetria*, VIII, p. 51, 45.

SOME NOTES ON POST-MODERNISM

Magda Cârneci

What is the "post-modern"? Is it a style, an *-ism* amongst and after others (post-modernism) — or rather a more general state of spirit, a possible cultural view (post-modernity)? Is it a fashion, a collective "hysteria" of the cultural milieu — or, to the contrary, a genuine historical condition, a new pattern of civilization, as was assumed by Lyotard? Facing the already numerous pressuppositions and statements on the post-modern, one may wonder whether it is a governing "zeitgeist", an irrepressible spirit of the time that forces the emergence of a new concept, or — much to the contrary — a deliberate conceptual "birth", invented by some cultural authorities, a deliberate theoretical emblem responsible for the inception, emergence and distortion of this vague, formless spirit of the time.

Like any other "post-terms" (post-structuralism, post-history, post-humanism, post-industrial society, etc.), the post-modern belongs to the category of contradictory concepts, containing by the very nature of their prefix allusions to both an end and a beginning, that never perhaps exhaust their constitutive confusion, just because they are formulated, theorized and consumed long before the cultural reality they apply to really transforms itself in the sense they are meant to. Is the post-modern a crowning of modernism or rather its critique? Can it be considered as the final stage of modernity — a late modernism — an ultimate, extreme offshoot of the modernist principles and their development? Or rather as the tangled symptom of a transition to a new ideological and cultural age, the inauguration of a "genuine episteme" (Lyotard)? May we take post-modernism for an anarchic and exaggerated denial of all the acquisitions of modernity — or is it better to understand it as a lucid and detached reconsideration of its basic problems, a re-discussion of its distorted and lost project, a necessary reversion of modernism onto itself, as was suggested by Habermas?

Amongst so many questions and definitions (post-modernism, antimodernism, new-eclectic, super-modern-

nism, etc.) the true question is whether we should choose between a "negative" and a "positive" evaluation, between a "retrospective" and a "prospective" view of an emerging phenomenon, which is precisely denying trenchant dichotomies, linear paths, simple solutions, unique totalizing patterns, and suggests instead confluence, pluralism, tolerance, i.e. complementarity. Anyway, the post-modern is first a certain atmosphere of doubt, insecurity and uncertainty, a vast questioning that implies simultaneously the transformation of our already-familiar modernist patterns of thought and taste, and the emergence of uncertain, unfamiliar ideas, concepts and patterns, still impossible to be clearly fathomed — a situation to be found in very different fields of activity (economy, science, philosophy, politics, arts, a.s.o.).

A brief survey of the stages of the modernist evolution in the visual arts shows clearly now a situation common to any other artistic language: following the spectacular development in the first half century, which loomed large in the first two decades after the war, the actual condition of the visual arts seems to have settled to a kind of *status quo*, notwithstanding the large number of trends and fashions of the last years, so boisterously differentiated in terms of titulature and publicity, or in theoretical and critical justifi-

cations. Various "neo" trends, as were neo-dada, neo-fauve, neo-pop, neo-expressionism and the like, were only an exaggerated repetition of several barely outlined and reified working assumptions employed by the historical avant-garde; the concept of avant-garde itself is exhausted, reconsidered and denied. The only basic difference is that what used to be diachronically, evolutively ordered, hence, what was given the rudiments of a historical necessity, is now synchronically, simultaneously consumed, in various divergent directions; what was an artistic project or a spiritual utopian manifest has now become a strictly formal reiteration of a common dogma, in compliance with its letter rather than its spirit; what was then a creative negation is now only given as a dead statement; what would be then a paradox is now likely to become logical and law-normed; what was cherished to be an anti-institutional opposition has now turned institutionalized, theorized, promoted and prescribed. The avant-garde itself looks as if it had changed into a classicized, ossified reference field, into an ordinarily exploitable deposit, like any other from the history of styles.

How could post-modernism be defined in the visual arts? Provisionally, it could be assimilated with a multi-form, eclectic rejection of the avant-garde concept and project, hence, more likely, a kind of post-avant-gardism, if the two "post-isms" can indeed be separated. Following the now-familiar failure of the avant-garde as regards its ascending linear view on art and history, the visual arts relieve in a plurality of styles and manners pertinent to all places and times. As soon as the utopian illusions about the efficiency, legitimacy, and universalism of the modernist idiom are relativized, the visual arts suddenly dispense with the projectional, teleological aspect of the avant-garde (Argan), as if the causal chain, the prescriptive norms and principles of modernism were suddenly found to be in-valid and non-compulsory. Like other artistic idioms, the visual arts themselves become free of the formalist and ideological constraints set by the early modernity and exhibit, instead, a now-independent

pluralist use of the perceptual and formal patterns of modernism. In the last years, the original avant-garde concept has been gradually yet quickly substituted by the idea that all kinds of avant-gardes — whether historical or recent — can coexist.

Actually, one witnesses a queer "aesthetic democracy": the time present seems to assume equally and indifferently all forms and styles, from all epochs and places. A tremendous neo-eclectic taste, acting outside the so-far unifying and restrictive modernist principles, calls into play a kind of "universal exhibition" of styles, a kind of recapitulating, final inventory of forms and visual patterns; a huge inventory of visual quotations of all kinds, and of their parodying or respectful comments, remoulds the stuff of the history of arts, styles and tastes in a "found-objects" sediment, a "raw material" field for unrestricted re-use and permutation.

The artistic practice exhibits a free manipulation of stylistic syntagms aloof of their initial context and re-assembled in compliance with the ludicrous or dramatic taste of the present. Taken over or abandoned, taken over again, mixed, deformed and then abandoned anew, the present-day forms and styles exhibit a fair equivalence and interchangeability, an indeterminacy on how they are chosen and abandoned, which illuminates an unprecedented levelling of all possible visual formulas. In the absence of some privileged choice, the plurality of options speaks of the impossibility and even futility of a choice amongst various alternatives, rather than an increased creative ability and innovating virtue.

What appears thus to be irretrievably compromised in the present-day handling of artistic forms is just their initial motivation, the historical necessity by virtue of which they have emerged — the concept of historical process seems to have lost a privileged drive, and the concept of history itself looks as if eluded¹. We are thus witnessing a time of art encompassing the whole art, the whole history of art and, likewise, an art seemingly spanning all times, stringing together and recapitulating all these in a unique time of all possible forms and of a coa-

lescence of all forms, with no style prevailing. The omnidirectiveness of the present, its equidistant responsiveness to different styles from different places and epochs explains why any form becomes contemporaneous to any other.

Against the confusion between the past, the present and the possible, time itself is no longer perceived as an irreversible one-directional co-ordinate and is no longer subjected to the tyrannical rigours of the future, as in modernism. Instead, it suggests a seemingly ahistorical, fixed, iterative atmosphere, ignoring both memory and anticipation, like a vicious circle or a kind of repetitive and recapitulating finale before a leap to the unknown.

Some commentators define post-modernism as a time of "quotation": "pastiche" seems to be more "real", more innovating, more fruitful for the manipulation of visual forms than the original creations, which look as if far-from-possible, improbable in the actual cosmopolitan redundancy of visual syntagms. The present-day international art looks like a planetary inventory of forms in time and space which piles together the formal sediments of cultures into a huge impersonal and supra-individual "bank of images", in which the initial relations between form and its emergence context (its "inner necessity") are destroyed. Instead, one can discover here a neutralization of the visual information, a welcomed "semiotic impersonality" of the cultural expression"².

The quotation would permit an achronological organization of the visual material and would allow first a detachment from the old chronological, historical mental structures, from the "superstition" on the historical inevitability; and second, it would itself lead to a dilatation of the history of artistic forms— now a history of forms for free usage and quotation — because the relational and combinatorial procedures now employed would scoop out new connections between seemingly disparate aspects and differences between apparently similar aspects of various aesthetic systems. We could thus witness a transition from an

European-centered aesthetics to a planetary one — an aesthetics of formal mixing and cross-breeding — which is still difficult to formulate with accuracy because still under way³. In this planetary aesthetics, many oppositional pairs of key-aesthetic notions for the European artistic thought (e.g. original/copy, function/ornament, a.s.o.) would be on the brink of dissolution. This new emerging aesthetic would not grow into a *supra* or *meta* aesthetics; instead, it would develop into a "*trans*-aesthetics" that would incorporate the crossroads of various formal traditions, without involving their historical or meta-historical value: that is, an aesthetics which would not grow in terms of style, creation and innovation, but rather in terms of "structures", "provisional patterns", "operational networks" of forms free from their historical context. These structures and networks could thus scaffold a large variety of meanings with respect to the different concrete conditions they are called upon to operate.

To optimistic commentators, post-modernism would represent the beginning of a new age — an age free from the avant-garde elitism, free from the oppressing historical and stylistic succession, free from the ideas of a linear historical development, narrow causality and ideological monism, free from fixed and settled norms of any kind. Post-modernism would be then an age of an entirely "democratic" art, delivered from the irreversible of time and the inevitability of history, delivered from the obsessions and the myths of innocence/origins and those of the future/end: a trully "free" art, the beginning of a "collective popular communication"⁴.

Less optimistic points of view may find in this generalized eclectic art of quotations, certain symptoms of a diffuse but generalized sense of aesthetic instability, a specific conceptual ambiguity and an evident formal equivocality, even promiscuousness; a complete lack of stable reference marks which makes impossible any kind of evaluation; maybe a diffuse sense of denying recent unpleasant history, to-

gether with a flight from the present, that confess a general inability to think of the artistic future in terms of progress and univocal positive evolution. A dimly seized "alienation" with respect to history forces the present-day artistic phenomenon to resort to the authority of quotations. Postmodernism is inevitably less related to history than was modernism — as an "heir-generation" brought up in compliance with the modernist prerequisites — so that the fundamental aspects of the past seem to be no longer understood.

How can one get again in touch with tradition, once the break inaugurated by modernism is established and institutionalized? It is through this "ingenious", possibly transient, interim yet peremptory stage of post-modernism, which resorts to stylistic hint and quotation, that the modernist caesura can be surpassed. Quotation would be the last means, by virtue of its residual authority, to get into a relation with the past and the whole of art; it would be the single means which would allow now to regain communication with the public audience, society and history. The post-modernist attitude is then "the most practical action to be done so as to approach the past"⁵, with no weak nostalgia or obsolete contempt.

However, whereas the relation-to-modernism problem is incorporated in post-modernism into the more comprehensive relation-to-history problem, the latter reduces ultimately, as it seems, to a problem of mere communication. The "democratic" re-use of the syntagms of the past, independently of their original context, shows a generalized search of new/old means of large and popular communication rather than a search of a real relation to history. Post-modernism seems not really haunted by a real obsession of history, of its meaning and continuity; instead, it thrives only on "popularity" by all means. In reverting to historicism, one does not search a "humanist" morality to be resuscitated, but a likewise "iconic morality" of the pure visual communication. In its manipulation of "the lost culture" with which to reinvi-

gorate cultural communication, post-modernism does not plunge back into the authentic substance of the past, but falls upon the "remnants" of history, upon the countless shells of strictly formal traditions — upon what appears to be and not upon what is really authentic. The post-modernist attitude towards tradition would then furnish a false artificial historical consciousness.⁶

However, to awake "the collective memory of popular communication"⁷ does not mean to recall styles or to make use simultaneously of all the possible clichés of the history of forms; it would rather mean to furnish a meaning, cleared of false utopic or nostalgic issues, to this history. To make actual, to re-use all kinds of styles is to lack accurate memory about each of them, and rather bespeaks a certain state of urgency — the urgent need to have a past and a tradition. Following the modernist deliberate amnesia of the past, the actual vast return to the past times of the art — this vast yet undifferentiated recuperation of traditions — is equivalent to a necessary (though chaotic and primitive) attempt at gaining equilibrium and continuity at the end of the century, against the absolutist ideology of the new from the early century. This is possibly the amorphous symptom of an inevitable; still elementary anamnesis — a kind of "return of the repressed"⁸ — after an imposed yet now-unbearable amnesia.

The "tradition of the new" seems reversed. The "guilt" for the destruction of tradition is compensatively delivered through responsiveness to "all pasts", through the incorporation of traditions in the very context and structures created by their destruction. Rather than regaining their own past, visual arts seem to betray the need of "having a past", the necessity of "recalling the recollection". Threatened with unintelligibility and with an inability to advance, deprived of some stable evolutionary models, visual arts seem to use memory as the last stronghold of their mental, as an ordered collection of all possible solutions — an ultimate common "religion" — where the artistic practice displays its tre-

mendous testing abilities : equally open to all trends and models, with inherent confusion and loss, with inevitable apocalyptic and resurrectional states of retrospection and prospection, demolition and reconstruction, chaos and re-order states, these large testing fields of visual languages seem to be gradually exploring by elimination or by exhaustion, all the possible or false solutions, for an escape from the modernist deadlock and a new coherent model of evolution.

If the underground theme of post-modernism is "the disappearance of a prevailing meaning of time" (Baudrillard), an alienation from history, or, as stated by a Marxian commentator of this phenomenon, the way in which the social mental is beginning to lose gradually its capacity of recalling its own past"⁹ — the question remains whether simultaneous discharge of the whole cultural memory opposes indeed this odd "entropy", this gradual "oblivion", or it only repeats and reinforces it; briefly stated, does this discharge of memory assert rather than oppose it?

In the actual magma of visual forms, one could decypher however, according to some commentators, two broad tendencies. On the one hand, there would exist a so-called "realist" tendency: it would be illustrated by the hosts of present-day pseudo-avantgardes of an anarchic and destructive radicalism, which employ a coalescence of styles and syntagms, make use of aesthetically or sociologically invalidated techniques (aggressiveness, triviality, psychotic effects, etc.), for the mass production and consumption of so-called aesthetic objects, with clearly populist intentions verging most frequently on kitsch. This so-called "realist" tendency generates and propagates that fashionable "reconciling historicism", grounded in the hypostasizing — through syncretic quotations haloed in melodrama and false symbolism — of a fictional realm of "meaningful art", in order to resuscitate, with various degrees of irony, cinicism or authoritarianism, forms and types of communication that prevailed before the cultural break-away of modernism.

The reference point of such historicisms would be the neo-classicism of the late past century, and the artistic products of this type are inevitably pending between that *fin-de-siècle* classicism and Jugendstil, reiterating thus a neo-classical fashion, appearing in full modernism, about the twenties, a "figurative restauration" that might be a kind of periodical crisis of modernism.

Examples of this "realist" tendency, whether *pseudo-avant-garde-like* or *pseudo-historicist*, are the Italian *trans-avant-garde*, the German *neo-expressionism*, the disco, graffiti and video art developed across the ocean, various movements known as "The New Spirit of Painting", "The New Fauves", "Naïve Nouveau", "Il Nuove Nuove", "Arte Colta", etc. All these forms of contemporary "realism" are theoretically aimed, according to A. Greenberg, at the utilitarian utopia "of the greatest happiness for the greatest number"¹⁰ in perpetuum. Their immediate aim is broad communication by all means, even at the cost of a thorough destruction of the artistic means of communication.

On the other hand, there is the "formalist" tendency, which would reiterate under various forms the modernist aesthetic norms and formal acquisitions. Deprived of its initial modernist authoritarianism and "universalism", somewhat aloof of the immediate historical reality, the formalist search related to the abstract language is not abandoned. Instead, it is re-estimated, but amongst the hosts of artistic formulae, the abstract utopian art ceases to be that kind of coercitive "universal language", as it was in full-tide modernism, and becomes a "dialect" among others. Given its closed, self-referential nature, its pre-eminent aesthetic, elusive and elitist purism, this "formalist" tendency would be aimed at preserving—in the disintegrating turmoil of contemporary visual vocabularies and syntaxes — certain stable normative rules until the present confusion is consumed, and a new "post-revolutionary" age will utopically begin¹¹.

This "formalist" tendency is thus not meant to be grounded in the ana-

chronical perpetuation of the modernist norms, but would rather represent an ultimate way of showing respect to the last levels of the European visual image, a way of perpetuating an underlying cultural continuity of the European tradition, despite the international cultural inflation. The formalist tendency would thus represent a way to "survive" for the last modernist principles, until this stylistic acquisition would be given an adequate social and metaphysical use. Affiliated to this tendency are those artists who attempt to recuperate a genuine sense of the initial modernity, which was lost on the way by modernism itself, a sense of the "essential" modernism: artists who try to reformulate, correct and continue the initial deep-going motivation of the modernist artistic undertaking, i.e. to formulate a visual language of transcendence for the use of the modern mental, rather than to discover an inherent purism of the plastic language.

Behind the above-suggested prevailing trends, one could find two types of complementary energies, or two types of critical actions upon modernism: a "negative" technique pertaining to subversion, dispersion, indeterminacy, hazard, irony, play, deconstruction and so on, a technique pertaining to the unbearable disastrous effects of modernism, in order to cause an "overthrow of the overthrow", a negation of the negation, a sudden change in sign in the accelerated development of the contemporary image; and a "positive" technique, preserving modernist structures, hierarchy and finality, betting on the centrality, semantics and transcendence of image, but subtending also elimination and purging, reconsideration and renewal of the initial modernist legacy. The two prevailing modes in post-modernist artistry would be then "parody" and "orthodoxy".

In the Romanian artistic milieu, post-modernist symptoms are still disparate and dim. Because of a typical historical rhythm shaping a circumference-like rather than a center-culture, because of the historical caesurae in the cultural evolution of the modern

period, modernism is still a central theme, a fertile cultural obsession that has to be continued, perfected, concluded and consummated at a time, in live coexistence with its own critique and posterity. Likewise, economic and social conditions do not fit with post-modernist cultural pluralism and cosmopolitanism. However, the taste for small-sized genres—small sculpture, miniature painting, small gravure, relief and platings, textile miniature, a.s.o.; the more recent concern for multi-media artistic genres—happening, environment, mail-art, video and the like; the interest for intermediate exhibitions, where visual poetics and various artistic languages interfere with overall theoretical undertakings and meta-artistic assumptions ("Writing" (1980), "Study I" (1979), "Study II" (1981), "The Mirror-Space" (1986) and others)—all these are likely to pertain to such post-modern symptoms.

Pre-eminently "*trans-avantgarde*"-like tendencies may be found with some young Romanian painters—e.g. Teodor Graur, Andrei Chintilă, Marilena Preda-Sânc, Virgil Făciu, Gh. Rasovsky, Aniela Firon, Gruia Floruț, Traian Stănescu, Ion Mureșan, Rusu Gregorian, Ion Val. Scărlătescu. a.s.o.—who resuscitate a concern for frugal figurativeness, violent chromaticism, a taste for over-sizing and pathetic gesture—a schematic use of the arsenal of the expressionists that manipulates a contemporary imagery; they also incorporate some elements of the video, disco, graffiti fashions.¹²

Whereas the young artists are more predisposed to illustrate the parodying (sometimes dramatic) variant of the post-modernist artistry, the mature generations are no doubt concerned to illustrate the "orthodox" variant, to take over the modernist principles and visual language in their more or less classicized variants. There are, amongst them, several artists who try to recuperate the above-suggested initial sense of the modernist abstract language (i.e. the attempt to reformulate, for the use of the modern sensibility and mentality, a visual language of spiritual centrality and transcendence), adapted to the actual condi-

ons (Horia Damian, Sorin Dumitrescu, Horia Bernea, Marin Gherasim, Paul Gherasim, Ion Nicodim, Ovidiu Maitec, etc.). Nevertheless, there is a kind of post-modernist mentality in the rapidity and versatility with which many artists would pass from the most illustrative figurativeness to the purest abstraction, and conversely, or manipulate simultaneously and equivalently more visual poetics, wavering continuously between originality and pastiche, austerity and parody, important and trifling.

The field of visual arts appears to be fairly contradictory, tensioned between pairs of contradictory and complementary tendencies. The tyrannical monism of modernism gives way to an eclectic, pluralist pan-aestheticism. An obsession for a continuous progression towards the future is counteracted by an obsession for the regression into the continuity of the past. The technologizing, experimentalist ambition is rivalled by a large-scale return to tradition. A parodic taste for trifling, gratuity and ludicrousness joins an ascetic aspiration to the visionary and wholeness; a temptation to end the image joins a tentative move for its rebirth. A centrifugal current of the organizational levels of the image flows together with an underground continuous centripetal current. Modernist principles are counteracted by their opposites; discontinuity gives way to continuity; absolutism is replaced by relativism; aesthetic monism by pluralist pan-aestheticism; purism is mixed to eclecticism, impurity and even kitsch; the principle of highness and difficulty is replaced by the principle of pleasure, easy communication and large popularity and so on. The modernist language is not cancelled; it is integrated with other models drawn from the past or temporary forged for the present. Visual languages leave the impression of a "confrontation field" for multiple, equivalent, coexisting visual models — a field of antinomic and complementary models.

Crucified as he is over an "interim" time, against so many possible *neo*, *retro*-, *post*- and *trans*-tendencies, what

else can the artist do than wave continuously between utopia and nostalgia, between prospection and retrospection, between the past and the future? Why is the contemporary artist equally fascinated by the revolutionary innovation and by the quotation of the past? Why is it that in choosing permanent innovation, one comes to a time, or a limit, which cannot be exceeded and — because of the complete lack of landmarks and the fear of the unintelligible — one feels the need of coming back to the sounder ground of tradition in the genre professed? And why is it that once back to stabler and better known landmarks — whether of the remote or of the near past — once back to the tradition whose death he has proudly sanctioned, he finds no longer what he has been looking for and feels an unflinching need to get again out of the self-prescribed limits, to "devise" again new forms and limits, until a new deadlock is reached, and so on?

The artist himself is a "battle field" for both aesthetic and inner antinomic models, until the time of a utopian synthesis. Strained between an aesthetic view constellated about notions like "self-expression", "identity", "ego" and a view informed of notions like "structure", "network", "system", the artist has to wave between a centered and unitary model of his subjectivity, and a de-centered, heterogeneous model of it: between a still "humanist", nuclear, atemporal model of the individual ego, still prompted by the initial modernism, and, on the other hand, a "post-humanist" model of the alienated, fragmented, massified ego, an outcome of final modernism.

Today, the artist's question is no longer to opt and eliminate; instead, it is to reconcile a centered model for the inner and outer organization of his self and the world, with a de-centered model of these; to reunite a "renaissance" aesthetic view with a "pollokian" one — the "open" form with the "closed" form; to conjugate again "tradition" with "innovation" or, otherwise stated, to conjugate stability with continual evolution, permanence with incessant change, the exigency of the "absolute" with that

of "becoming". He has to realize and stand the inherent logic of a centerless world (or dimly centered, or multiple-centered world); an order that would have its center developed stepwise as it advances; an order of the periphery and of the circumference — instead of, or together with, a resi-

dual logic of centrality and finality, which is still inalienable to the spirit. The artist has to realize and to stand the difficult, maybe still impossible, antinomy of an inner and outer order that is continually formulated and reformulated, while being still Order.

Notes

¹ Mario Perniola, *Time and Time again*, in *Artforum*, April 1983.

² Thomas Mc Evilly, *Understanding Pastiche*, in *Artforum*, summer 1984,

³ M. Perniola, *art. cit.*

⁴ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy Editions, 1977, p. 8.

⁵ Paolo Portoghesi, *Free Style Classicism*, in *Architectural Design*, op. 52, n^{os} 1 — 2, 1982.

⁶ Bruno Zevi, *ibidem*.

⁷ P. Portoghesi, *ibidem*.

⁸ Cf. B. Buchloch, in *Formalisme et historicité / Autoritarisme et regression*, édition Territoires, 1982, p. 28.

⁹ Francis Frascina, *Modernist Studies: The Class of '84*, in *Art History*, vol. 10, Dec. 1985.

¹⁰ Cf. Kenneth Frampton, *Free Style Classicism in Architectural Design*, *op. cit.*

¹¹ *Ibidem*.

¹² C. Dan, *The Painters of the New Wave*, in *Amfiteatru*, Dec. 1985.

LA 5^e SESSION ANNUELLE DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE L'HISTOIRE DE L'ART

L'ART ROUMAIN DANS LE CONTEXTE EUROPÉEN. CONSONANCES ET SYNCHRONISMES STYLISTIQUES

Sous l'égide de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques, en collaboration avec le Comité National Roumain de l'Histoire de l'Art, a eu lieu, le 26 et le 27 mai 1986, la session de communications scientifiques ayant pour thème « L'Art roumain dans le contexte européen. Consonances et synchronismes stylistiques ». La préoccupation centrale de cette manifestation est liée au même intérêt constant, voué à l'étude de l'art roumain dans le contexte de la culture homogène, à l'établissement des interférences et à l'élucidation en profondeur de la qualité, la durée, la force et la direction des diverses influences à travers lesquelles l'espace de l'art roumain s'est intégré au concert de la spiritualité des différentes zones culturelles de notre continent.

Les débats ont débuté par la communication de Radu Florescu, *Aulique, provincial et artisanal à Tropaeum Trajani*; l'auteur propose une nouvelle lecture du monument triomphal d'Adamclisi (l'unique création de l'art romain provincial reconstituée), cette grandiose construction étant présentée comme la synthèse combinant une conception artistique aulique, des formes architectoniques et plastiques d'aspect provincial avec des traits artisanaux, visibles dans l'ensemble des détails décoratifs.

En axant sa communication — *Un aspect inconnu de l'art romain de Transylvanie* — sur la mise en relief d'une série d'éléments de structure et de décoration caractéristiques à l'architecture de cette zone en comparaison avec les monuments édifiés antérieurement ou concomitamment dans l'espace central-européen, Tereza Sinigalia commence par la ré-analyse de la construction et des aspects ornementaux de l'église évangélique de Cincu (district de Sibiu) — une basilique romaine datée actuellement autour de 1260. On a émis l'hypothèse selon laquelle ce que l'on avait considéré jusqu'à présent dans l'ambiance transylvaine « fenêtres romaines gemellées » ou « biforiums », représentent, au fond, les brèches, pourvues d'encadrements de pierre appuyées sur des colonnettes, des anciennes tribunes latérales.

Dans sa communication *A nouveau au sujet de Tismana*, Cristian Moisesescu se penche sur une série de propositions plus anciennes qui fixent la date de la construction de l'église du monastère au cours de la première moitié du XVI^e siècle; usant des informations documentaires et des éléments stylistiques et techniques, l'auteur propose l'hypothèse selon laquelle ce monument a été édifié durant la seconde moitié du XIV^e siècle, plus précisément pendant les années 1378—1379. L'analyse de cet édifice conduit à la conclusion que l'église de Tismana présente des analogies évidentes avec les monuments du type « croix grecque inscrite, avec des points d'appui libres », y compris avec les grands catholicons athonites.

Soucieux de déchiffrer certains aspects non-résolus de la configuration des monuments médiévaux roumains — notamment l'aspect des dénommés temples situés dans la partie est à l'intérieur des principales fondations érigées par les voïvodes ou les boyards — en vue de délimiter l'espace central des sanctuaires de ces édifices, Vasile Drăguț analyse, dans sa communication *Un ensemble de sculpture décorative de l'époque d'Alexandre le Bon*, le problème des cadres-support soutenant les

broderies monumentales du type « dverc » (voile d'iconostase), en s'appuyant sur la découverte, dans le plancher du monastère Bistrița-Neamț, d'une dalle décorée de reliefs plats sur la partie intérieure — indubitablement des fragments des parapets d'un temple de ce genre. Des pièces de sculpture décorative d'expression byzantine, les temples sont largement répandus et prisés dans le monde de l'Orient Byzantin, leur mode persistant durant les X^e — XI^e siècles; on en trouve de nos jours de ces vestiges dans les lapidaires et in situ.

Se penchant sur *Les interférences spirituelles dans le patronage artistique de Neagoe Basarab*, Radu Ștefan Ciobanu souligne le fait que les principaux mérites du prince régnant, descendant de la puissante famille des boyards de Craiova, concernent son activité dans le domaine artistique en témoignant d'une spiritualité fondée, d'une part, sur la science des savants de l'Eglise de l'Est et sur les liaisons avec l'éclectique civilisation ottomane et, d'autre part, sur la connaissance de la Renaissance centrale-européenne. Visibles dans les peu nombreux vestiges littéraires, architectoniques et d'art décoratif dont nous disposons, ces interférences se sont greffées sur le fonds de la création originale roumaine.

Dans sa communication *Echos italo-levantins dans l'art aulique des pays roumains vers 1600. Textes et contexte*, Răzvan Theodorescu a étudié, en utilisant des témoignages écrits de l'époque, la présence dans l'espace roumain, pendant la seconde partie du XVI^e siècle, d'un attachement et d'une série d'œuvres d'art rattachées au monde vénitien; ce penchant est manifesté par les princes régnants de Valachie et de Moldavie de la famille Mihnea (Alexandre II Mircea, Petru Șchiopul) et par certains princes de Transylvanie des familles Zăpolya et Báthory. Significatif y est l'intérêt pour la peinture de chevalet en vue de constituer des « galeries » de portraits de leurs ancêtres — un phénomène semblable surtout à celui de la peinture vénitienne, dont un certain « historicisme » transformait les portraits en chronique illustrée. L'auteur a abordé aussi certaines

questions de période, en rejetant la thèse qu'une époque de Renaissance aurait existé dans l'art roumain de cette période et en montrant qu'il ne faut pas confondre les éléments morphologiques de la Renaissance ou un certain internationalisme cosmopolite de fin de Moyen Âge, avec le phénomène proprement dit de la Renaissance.

En mettant en évidence les résultats d'une série d'investigations détaillées, la communication de Ioana Cristache-Panaït concernant *L'architecture roumaine en bois dans le contexte européen* est axée sur l'analyse de la sainte demeure de culte en la comparant aux édifices à fonctions similaires d'autres pays (Norvège, Suède, Russie, Pologne); l'auteur met en relief les particularités de structure et de décoration propres à l'ambiance roumaine.

Se situant dans le domaine des préoccupations relatives à la culture de tradition byzantine de l'Europe de l'Est, la communication de Anca Vasiliu, *La peinture murale brancovane et certaines formes du post-byzantinisme grec*, est concentrée sur le problème des « modèles » iconographiques, sur leur origine et leur circulation sous la forme de « cahiers de modèles », dont le problème continue d'être insuffisamment élucidé. Au-delà du déterminisme extra-esthétique, les avatars de ceux-ci dans le monde post-byzantin impliquaient une métamorphose sémantique, avec des interruptions et des reprises partielles (parfois dans des plans culturels différents) des significations symboliques-théologiques de l'intervention iconographique générale. L'auteur présente des exemples de modèles iconographiques grecs du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e siècle, provenant d'Epir, de Thessalie et de Macédoine et les analyse en rapport avec plusieurs ensembles de peinture brancovane.

En étudiant le problème des *Interférences culturelles et artistiques dans la peinture murale de Hurezi*, Corina Popa révèle le fait que la pénétration de la Valachie — durant la première moitié du XVII^e siècle — dans le vaste circuit européen grâce, d'une part, à une série de relations multiples avec Kiev et Moscou et, d'autre part, avec Venise et la Grèce — détermine des modifications correspondantes dans le domaine du livre, l'activité d'impression, de traduction, de multiplication et de vulgarisation du livre de culte et populaire témoignant d'une substantielle intensification. Dans ces conditions, le programme iconographique des ensembles muraux de Hurezi reflète, de manière convaincante, les interférences que l'on peut établir avec des textes de large circulation de la littérature hagiographique ou eschatologique, un certain nombre de ces textes existant même à la bibliothèque du monastère.

Dans la communication *Certains aspects de l'enregistrement de l'art européen en Transylvanie au XIX^e siècle*, Gheorghe Vida s'est proposé de systématiser une série d'informations concernant le mode dont se sont propagés les échos de la vie culturelle européenne parmi les artistes et dans la conscience publique en Transylvanie durant cette époque. Méthodologiquement, Vida fait appel aux types d'enregistrement établis par Hans Robert Jauss dans le domaine de la littérature; par rapport aux tendances plastiques européennes, l'auteur constate en Transylvanie soit une identification administrative—sympathique, soit un éloignement ironique.

En analysant les aspects du *Romantisme, de l'académisme et de l'impressionisme dans l'œuvre*

de Theodor Aman, Adrian Silvan Ionescu soumet la création du peintre à une nouvelle investigation stylistique par la superposition et la mise en relation des réalités nationales du moment et en directe confrontation avec les tendances d'une série de matrices culturelles et artistiques européennes, auxquelles l'artiste roumain répondait au plus haut degré.

Les observations de la communication faite par Amelia Pavel, *Synchronisme et géographie*, concernent surtout le concept de synchronisme qui, dans l'acception courante du terme, accentue particulièrement le facteur temps, tout en impliquant prioritairement le territoire de la culture des formes. En usant d'une série d'exemples, l'auteur met également en évidence d'autres aspects significatifs du synchronisme, notamment ceux qui se rangent dans les zones plurinationales en vertu de la co-existence géographique — par exemple en Suisse et en Europe centrale —, ainsi que les aspects concernant les composantes définissant l'expérience de culture de ces zones, les sources de celle-ci, ainsi que les échos de leur propagation.

Avec Vitold Rola Piekarski — un graphicien oublié et ses liaisons européennes. Ruxandra Juvara remet en discussion la période des années de la fin du XIX^e siècle et du commencement du XX^e siècle, présentée par l'intermédiaire d'un artiste étranger, d'origine polonaise, réfugié en ce temps-là sur le territoire de la Roumanie. Par les authentiques qualités du langage graphique et par une constante adhérence à la problématique de son temps, Piekarski a contribué à la synchronisation du pouls de l'art moderne roumain avec celui de l'art européen contemporain, avec les tendances internationalistes se manifestant autour de 1900 dans le cadre de cet art; il peut figurer parmi les pionniers qui allaient conquérir l'apogée de leur gloire au cours du XX^e siècle.

Dans sa communication *« Le nouveau classicisme » des années '20 et l'équivoque du synchronisme*, Ioana Vlasiu s'occupe de certains problèmes de la peinture roumaine des années '20 à la lumière des recherches entreprises, sur le plan européen, ces 10 — 15 dernières années, sur les « réalismes » de l'entre-deux-guerres.

La communication *L'art 1925 en Roumanie. Délimitations préliminaires*, de Mihai Ispir a constitué une introduction à l'étude de l'évolution des formes du type « Art Déco » dans l'art roumain de l'entre-deux-guerres. Un phénomène pas encore étudié en profondeur chez nous, « L'art 1925 » a joué son rôle dans l'harmonisation de certains aspects de la vie artistique roumaine d'entre-deux-guerres avec les résonances d'une évolution internationale des problèmes de la visibilité et qui allait recevoir, ultérieurement, des réponses spécifiques à cet art.

En reprenant le fil d'une série de préoccupations antérieures, la communication de Radu Ionescu, *Une voix roumaine dans l'art français: Dimitrie Vărbănescu*, porte sur l'analyse de la création du grand artiste surréaliste d'origine roumaine, établi à Grenoble, en 1929. Outre une capacité imaginative de haute originalité, ses peintures, ses dessins, ses gravures et ses illustrations de livre expriment un fondement qui reflète aussi des réminiscences du fonds archaïque de la culture roumaine, le souvenir d'anciennes coutumes folkloriques.

La communication *Le pansynchronisme à titre de sortié du temps: notes sur le postmodernisme*,

de Magda Cârneci, présentée en clôture des débats, pénètre dans le territoire des arts visuels contemporains — les problèmes symptomatiques posés par le postmodernisme dans le cadre de l'image, se rapportant tout particulièrement à l'avant-garde/au modernisme, à l'histoire, au problème des modèles visuels, au problème de l'ego artistique; tous ces problèmes s'allient de manière concentrique et se complètent mutuellement.

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (1986)

L'année 1986 était l'« année de l'Inde »; aussi ce pays a-t-il été particulièrement honoré par les organisateurs d'expositions. Une grande manifestation a déployé, au Grand-Palais, sous le titre *Rasa, les neuf visages de l'art indien*, un choix important d'œuvres d'art exprimant les diverses composantes de l'art indien: un parti qui n'était pas fondé sur la traditionnelle succession chronologique des époques et qui ouvrait sur le « génie » de l'Inde des perspectives suggestives et riches; c'étaient naturellement les sculptures et les peintures sur papier (le plus souvent à la gouache) qui étaient les véhicules de cette vision idéologique de l'art indien; ils l'exprimaient souvent dans des formes de la plus haute qualité et ils offraient ainsi des témoins remarquables de la beauté plastique telle qu'elle s'est manifestée à travers les siècles dans cette région de l'Asie; un catalogue très riche en vues d'ensemble, en notices particulières et en images aidait à se retrouver dans cet univers complexe et subtil et demeurera un instrument de travail précieux¹.

D'autres expositions sont venues compléter l'importante manifestation d'ensemble du Grand-Palais. La Bibliothèque Nationale a puisé dans son riche fonds pour présenter un ensemble significatif de miniatures *A la cour du Grand Mogol*. L'Institut néerlandais a tiré aussi de ses collections un choix de miniatures des diverses écoles illustrant *L'Inde des légendes et des réalités*. A l'Ecole des Beaux-Arts, c'était l'architecture qui était mise en valeur par des photographies, des maquettes et aussi des œuvres d'art: à côté des exemples d'époques anciennes, cette exposition *Architectures de l'Inde* faisait large place à la période contemporaine, marquée par l'activité de Le Corbusier et l'extension de son influence.

L'intérêt pour l'Asie s'est étendu à d'autres pays que l'Inde. Le Musée de l'Orangerie a commémoré le tricentenaire des relations diplomatiques entre la France et la Thaïlande en présentant *Phra Narai, roi de Siam et Louis XIV*. Le Musée Guimet s'est tourné, lui, vers la Chine en exposant les *Laques chinois du Linden-Museum de Stuttgart*, un choix particulièrement précieux d'une abondante collection. C'est un peuple nomade de l'Asie centrale venu clore son destin en Hongrie à l'époque carolingienne qu'évoquait le Pavillon des Arts par l'exposition *L'or des Avars*: un ensemble de bijoux, armes et objets usuels, qui utilisaient l'or et aussi d'autres matières, permettait de faire connaissance avec un art peu familier aux Occidentaux.

C'est le Japon qui a été, avec l'Inde, le pays d'Asie le mieux servi. Le Musée Cernuschi a évo-

qué l'Art animalier au temps des derniers shōgun (XVIII^e—XIX^e siècles). La Galerie Janette Ostier a continué la série de ses manifestations, d'ampleur réduite mais toujours attachantes, en insistant sur la signification internationale de l'art japonais, par une exposition sur *Les sources japonaises de l'art occidental*. C'est aussi la valeur internationale de l'art japonais qui fondait, d'une autre manière, la grande exposition du Centre Beaubourg *Japon des avant-gardes*: elle montrait un visage inhabituel de l'art japonais, confiné trop souvent dans les prestiges de son passé: l'art entre 1910 et 1970, qui constituait la matière de l'exposition, montrait que le Japon avait eu son rôle — et un rôle important — dans l'émancipation contemporaine de l'activité artistique; de 1910 à la Seconde guerre mondiale une architecture nouvelle voit le jour, tandis que la peinture s'engage, à la suite de l'Occident, sur les voies du futurisme, du surréalisme et de l'abstraction; après la Seconde Guerre mondiale, le Japon se fait l'écho des mouvements qui s'affirment alors en Occident, mais cette évolution s'exprime dans des formes originales; ainsi le Japon contemporain affirme son dynamisme dans les arts comme dans beaucoup d'autres domaines de l'activité, et c'est l'ensemble de l'activité artistique, y compris la musique et la poésie, qui participe au mouvement; le catalogue², monumental, constitue une véritable somme du mouvement des arts dans le Japon contemporain.

Ruxandra Juvara Minea

C'est l'autre extrémité du continent asiatique qui a inspiré, au Musée du Luxembourg, une autre exposition importante, *La voie royale, 9000 ans d'art au Royaume de Jordanie*: elle offrait un panorama de l'art de ce pays du Proche-Orient de la préhistoire à l'Islam; cette longue histoire a revêtu naturellement des aspects variés, d'autant que la Jordanie a eu à certains moments de larges contacts avec les pays voisins; l'exposition, riche en objets de toute sorte, permettait de prendre une vue d'ensemble de ce domaine prestigieux du Proche-Orient, qui était jusqu'ici fort mal connu en France et dont un catalogue important fixe le souvenir³.

Le monde africain et océanien n'a pas été complètement absent des expositions. Une exposition sur le thème *Signe et calligraphie* a été présentée au Musée national des Arts africains et océaniques. Le Musée des Arts décoratifs a fait voir des *Ouvrages sur l'art africain*. Quant au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, il a montré les *Masques et sculptures d'Afrique et d'Océanie* de la collection du Dr. Girardin.



Les hautes époques de l'art occidental ont été peu présentes dans l'univers des expositions: le Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye a présenté une exposition consacrée

à l'Archéologie des lacs et des rivières; Le Musée des monuments français a rassemblé une exposition de caractère documentaire *Autour du Psautier de la reine Ingeburge*. L'époque de la Renaissance n'a pas été non plus très fournie: le Musée du Petit-Palais a exposé *Les majoliques du Petit-Palais*; c'est à dire les pièces appartenant à ses collections, dont la présentation permettait de prendre une belle vue d'ensemble de la production des principaux centres de cet art qui incarne bien la Renaissance italienne; Le Musée du Louvre, lui, a rendu un *Hommage à Andrea del Sarto*, en présentant, avec quelques peintures, de nombreux dessins conservés au Louvre, mais aussi dans d'autres collections françaises.

Ce sont les XVII^e et XVIII^e siècles qui ont été particulièrement sollicités, pour des expositions qui ne furent pas très nombreuses, mais dont certaines ont été de grande importance. Le Musée du Luxembourg a exposé, sous le titre *De Carrache à Guardi*, un ensemble de tableaux italiens des XVII^e et XVIII^e siècles appartenant aux musées du Nord de la France. Le Louvre des antiquaires a montré *Trois siècles d'orfèvrerie hispano-américaine (XVII^e—XIX^e siècles)*.

La Hollande a été particulièrement à l'honneur, avec l'exposition *De Rembrandt à Vermeer*, au Grand-Palais; elle était faite de l'ensemble des tableaux hollandais appartenant au Mauritshuis de La Haye, que le Musée avait pu prêter à la faveur de circonstances exceptionnelles, étant actuellement en restauration et par conséquent fermé au public; la plupart des chefs d'œuvre de cette collection prestigieuse entre toutes étaient présents et c'était l'occasion de voir ou de revoir certains tableaux universellement connus et aussi des peintures qui, pour être moins notables, n'en sont pas moins représentatives de la peinture hollandaise du Siècle d'Or; le catalogue édité à cette occasion constitue, par les études importantes qu'il contient et aussi par la richesse de son illustration, un instrument précieux pour la connaissance de la culture et de l'art hollandais du XVII^e siècle⁴. C'est encore la Hollande qui était à l'honneur, avec l'exposition *Rembrandt, gravures*, où le Musée du Petit-Palais présentait un choix de gravures de Rembrandt qui lui venaient de la collection Duthuit.

La France a fourni la matière d'un plus grand nombre d'expositions. Il faut mettre à part les aménagements nouveaux réalisés dans certains palais nationaux, par exemple une série d'appartements du XVIII^e siècle au Château de Versailles ou le Musée Napoléon I^{er} au Château de Fontainebleau. Les Archives Nationales ont dénommé *Sur l'eau... sous l'eau* une évocation de l'imagination et de la technique dans la marine entre 1680 et 1730, grâce à des documents suggestifs et parfois curieux. A la Conciergerie une exposition documentaire était consacrée à *Un canal... des canaux*. Le Cabinet des dessins du Musée du Louvre a présenté *Les mots dans le dessin*, soulevant ainsi des problèmes nombreux; c'était une exposition très suggestive par le choix fort divers des exemples; elle était d'ailleurs largement eclectique, car elle faisait place à des artistes étrangers et elle débordait à la fois vers la Renaissance et vers le XIX^e siècle; le thème en était peu commun et ouvrait sur le dessin des perspectives peu familières au grand public. C'est un autre domaine qu'explorait le Musée du Petit-Palais avec *Chefs d'œuvre de la tapisserie du XVI^e au XVIII^e siècle*

dans les collections de la Ville de Paris; il s'agit d'un ensemble certes restreint, mais riche en tentures de qualité; elles illustrent l'activité des divers ateliers français; l'exposition permettait de montrer au public des œuvres souvent difficiles à voir. L'activité architecturale n'a été évoquée que par l'exposition consacrée à *Brongniart* par le Musée Carnavalet; c'est l'œuvre d'un architecte néo-classique de renom qui était présenté, d'un homme du XVIII^e siècle qui n'achève sa carrière qu'au début du XIX^e puisque son œuvre capitale, la Bourse de Paris, est de l'époque napoléonienne; il n'était pas inutile de remettre sa figure en valeur. C'est aussi à une remise en valeur — de plus large envergure — que s'est livré le Grand-Palais en consacrant une grande exposition à *François Boucher*: non point que ce maître, qui incarne si bien le XVIII^e siècle français soit un méconnu, mais il est imparfaitement connu, prisonnier d'une certaine idée que le public se fait généralement de lui; aussi l'exposition avait-elle l'ambition de montrer Boucher sous toutes ses faces et, ainsi, de faire découvrir certains aspects peu connus ou négligés de son art, notamment ses débuts un peu mystérieux, son esprit de recherche, ses contacts avec certains pays étrangers; l'exposition était importante et elle aura fait certainement progresser la connaissance de Boucher; le catalogue, copieux, largement illustré et riche en aperçus, restera un précieux instrument de travail⁵. L'ouverture de l'art français sur l'étranger était utilement et agréablement évoquée par l'exposition de la Galerie Cailleux, *Artistes en voyage au XVIII^e siècle*: elle montrait à quel point les artistes français éprouvaient de l'attirance pour les pays étrangers, notamment l'Italie, et si cette disposition d'esprit, ancienne, a eu pour les siècles antérieurs les conséquences que l'on sait, il est intéressant de voir qu'au XVIII^e siècle elle persiste et continue d'être une composante importante de l'art français⁶.

Des rapports entre la France et l'étranger un aspect capital a été montré, au Grand-Palais, par l'exposition *La France et la Russie au Siècle des Lumières*; elle avait un dessein très vaste, car elle envisageait les relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII^e siècle; c'est dire que l'art n'y tenait pas une place exclusive et que les œuvres d'art étaient accompagnées par des documents de toute sorte; si certains aspects des relations franco-russes à cette époque étaient déjà bien connus, il en est d'autres qui, moins familiers au public français, lui auront fait découvrir des domaines intéressants et importants; la confrontation entre l'activité proprement russe et celle des Français en Russie offrait, notamment, des aperçus inédits. Le catalogue, qui contient d'importantes et précieuses études, constitue une contribution de poids à la connaissance d'un aspect majeur des relations culturelles entre les pays d'Europe⁷.



Le XIX^e siècle, qui a suscité bon nombre d'expositions, a fait une grande place à la sculpture. Une importante manifestation d'ensemble s'est déroulée au Grand-Palais, présentant *La sculpture française au XIX^e siècle*; elle était conçue d'une façon originale, mettant en valeur tous les aspects de la sculpture, les techniques, les commandes, la succession des styles, chacun de ces aspects étant traité pour lui-même et d'une manière appro-

ondie, si bien que l'ensemble de l'exposition permettait de prendre de la sculpture française du siècle une vue très complète, dans la mesure, bien sûr, où les œuvres monumentales demeurent exclues de toute exposition de sculpture; la sculpture a tenu dans la vie du XIX^e siècle une grande place, qui a été jusqu'ici quelque peu méconnue et que la présente exposition mettait en lumière; le catalogue, riche de nombreuses études, restera un document de travail très précieux⁸. C'est le maître d'une orientation importante de la sculpture du XIX^e siècle, la tendance néo-classique, que le Musée du Luxembourg avait accueilli dans la personne de Pradier, avec l'exposition *Statues de chair*: ce titre mettait en valeur la sensualité de l'artiste, qui demeure la qualité la plus séduisante et la plus solide de sa personnalité; l'exposition, importante, permettait de saisir les divers aspects de l'œuvre de Pradier, et le catalogue rassemblait d'utiles études sur le sculpteur⁹. D'autres expositions encore ont été consacrées à la sculpture: *La statue de la Liberté* au Musée des Arts décoratifs; des *Dessins* de Rodin au Musée Rodin, où ont été aussi présentés *Les photographes de Rodin*.

L'architecture n'a eu qu'une part réduite dans les expositions de 1986; cependant, le Musée Carnavalet a présenté l'œuvre d'un architecte important, *Hittorf*: l'exposition montrait la diversité de ses travaux; elle insistait, justement, sur ses voyages, notamment en Sicile, où la vue des temples grecs l'avait conduit à penser que l'architecture hellénique était polychrome et avait marqué une partie importante de sa production; mais l'aspect novateur apparaissait avec, notamment, la Gare du Nord. C'est du domaine des arts décoratifs que relevait l'exposition du Musée des Arts et Traditions populaires, *Bijoux, tableaux et médaillons en cheveux*. Le même Musée a montré une fort vivante et intéressante exposition *Crèches et traditions de Noël*, qui débordait sur d'autres siècles et qui donnait une vue d'ensemble documentée et pittoresque d'une création d'inspiration populaire, qui était parfois d'une grande qualité d'art.

La peinture n'a pas été mal servie. Elle a suscité plusieurs expositions d'ensemble d'un intérêt certain: au Musée du Louvre, le Cabinet des dessins a choisi de montrer un ensemble important de sa prestigieuse collection de *Pastels du XIX^e siècle*, où se retrouvaient les noms des plus grands artistes français du siècle; l'Institut néerlandais a présenté un ensemble important et suggestif de *L'école de Barbizon*; Le Musée du Petit-Palais a fait voir, sous le titre *Le Triomphe des mairies* les peintures de l'Hôtel de Ville et des mairies de Paris et de la proche banlieue; c'est naturellement à travers les esquisses qu'on pouvait les regarder et l'exposition permettait de prendre connaissance d'un ensemble important de la peinture de la Troisième République. Les expositions de caractère monographique méritaient parfois une grande attention: le Musée du Louvre a exposé dans un environnement vraiment exemplaire d'œuvres de référence le tableau de *Prudhon*; *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, une exposition très riche d'enseignements, qui proposait une connaissance exhaustive de l'œuvre; une exposition *Baudry* a été accueillie par le Musée Hébert et a permis de mettre à sa juste place — qu'il ne faut faire ni trop grande ni trop petite — celui qui reste surtout le décorateur de l'Opéra; Le Musée du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye

a rendu hommage à *Maufray*, un peintre quelque peu négligé de la génération symboliste; enfin, une série d'œuvres d'*Ensor* ont été montrées à la Galerie Isy Brachot, et, provenant de collections privées, elles laissaient voir des aspects peu connus du grand peintre belge.

La principale exposition consacrée au XIX^e siècle, qui a même été sans doute la plus grande manifestation de l'année, fut, au Centre Beaubourg, *Vienne 1880—1938. L'Apocalypse joyeuse*. Elle présentait, non seulement l'art, mais l'ensemble de la civilisation viennoise dans la dernière grande période de son histoire; elle rassemblait un nombre de pièces considérable. La diversité de ces œuvres et de ces documents attestait la variété d'aspects de la Vienne de cette époque et en même temps son unité d'esprit: il y a eu, en effet, autour de 1900 un esprit viennois, qui fut une réalité riche et complexe, dont la nature nous apparaît mieux avec le recul du temps. L'exposition, conçue avec une ampleur quasi exhaustive, permettait de prendre une vue très large de la Vienne de ce temps; elle montrait son importance européenne, qui s'appuyait sur les relations de la culture viennoise avec les foyers étrangers, et ces aspects n'étaient pas la moindre leçon que l'on pouvait tirer de cette exposition exemplaire. Le catalogue, monumental, reflétait fidèlement, par la richesse de ses nombreuses études, le visage de l'exposition¹⁰.



Le XX^e siècle est toujours abondamment présent, avec ses expositions innombrables, parmi lesquelles on ne peut que choisir, parfois un peu au hasard.

Pour les expositions d'ensemble, une s'impose par son importance, celle de la *Sculpture du XX^e siècle*, au Centre Beaubourg: elle cherchait à donner une vue d'ensemble des diverses tendances de la sculpture du siècle; ses visages ont été nombreux et variés et elle a suivi une évolution complexe; l'exposition, bien qu'elle ne fût pas sans lacunes, aura aidé le public à se familiariser avec un art qui reste encore mal connu. La publicité a connu une grande fortune dans le monde des expositions: la Galerie 1900—2000 s'est tournée vers le passé en montrant *Retrospect. 1860—1960*; mais c'est surtout au Musée de la publicité qu'il fallait aller pour voir *Les graphistes polonais, Coca-Cola «les plus belles affiches», Modes et publicité 1885—1986, le regard de Marie-Claire, Dim, ça fait 20 ans que je t'aime, Shiseido, Beauté et publicités, 1872—1986*; à l'Hôtel des Invalides, on pouvait voir *«Législatives 1886»*. D'autres expositions ouvraient des aperçus sur certains mouvements artistiques: *Le Salon d'automne*, au Grand-Palais, qui a évoqué, à côté de ses exposants habituels, les années glorieuses de Montparnasse; à Artcurial, *L'aventure surréaliste d'André Breton*; à la Galerie Isy Brachot, *Le surréalisme en Belgique*; au Centre Beaubourg, *Explosante fixe. Photographie et surréalisme*; de son côté, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris exposait *1960. Les nouveaux réalistes*. D'autres galeries ont groupé certains artistes: à Artcurial, *Zoo. Le bestiaire des sculpteurs*: à l'Institut néerlandais, *Graveurs d'aujourd'hui* et *Trois jeunes artistes des Pays-Bas*; à la Galerie Bernheim jeune, *De Renoir à Matisse*, et *Florales*; au Centre Beaubourg, *Morellet et Trois artistes indiens*; à l'Hôtel du département du Val-de-Marne, les acquisitions du *Fonds départemental en 84/85*.

Les expositions individuelles ont été plus nombreuses encore. La plus importante — et de beaucoup — a été consacrée à *Estève*; ce maître discret est l'un des grands peintres de notre temps et l'exposition, au Grand-Palais, voulait être un large hommage; elle présentait une vue d'ensemble de son œuvre, à travers la diversité des techniques et des époques, et elle aura permis au public de prendre une pleine connaissance de l'œuvre de l'artiste¹¹. D'autres peintres importants sont apparus dans les expositions: *Raoul Dufy et la mode* au Trianon de Bagatelle s'ouvrait sur un aspect peu connu de l'artiste, très typique pourtant de son génie, sa contribution à la création des tissus de mode; *André Masson* est apparu dans deux ensembles, *Mythes et chimères* à Artourial, et surtout, à la Galerie Louise Leiris, 90 œuvres sur papier couvrant une large part de la carrière de l'artiste; de *Bryen*, la Galerie La Hune a montré des aquarelles; le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté une rétrospective de *Arp*, qui était importante et avait des œuvres de qualité. Le Centre Beaubourg a réuni un ensemble d'*Alberto Giacometti*, tandis que son frère *Diego* était présenté dans une exposition d'ensemble au Musée des Arts décoratifs. C'est aussi au Musée d'art moderne de la Ville de Paris qu'on a pu voir un ensemble de l'œuvre de *Bissière*. *Forain* était à l'Hôtel des Invalides et *Paul Colin* à la Bibliothèque Nationale; La Galerie de France exposait *Soulages* et la

Galerie Jeanne Bucher *Jean Dubuffet*; le Musée des arts de la mode, lui, a rendu hommage à *Yves Saint-Laurent*.

Et beaucoup d'autres artistes, quelquefois notables, ont hanté les galeries et les musées parisiens: au Musée Rodin *Clareboudt*; au Musée d'art moderne de la Ville de Paris *Kutler* et *Saby*; *Coutaud*, *De Jaeger* et *Gnoli* à la Galerie Isy Brachot; *Louise Nevelson*, *Gunnar Norrman*, *Morales*, *Tibor Csernus* et *Werner Tübke* à la Galerie Claude Bernard; *Magnelli*, *Kolář* et *Alechinski* à la Galerie Maeght-Lelong; *Bertholle* à la Galerie Roque; *Riopelle* à la Galerie Trigano; *Arpad Szenes* à la Fondation Gulbenkian; *A. Beaudin* à la Galerie Louise Leiris; *Domela* à la Galerie Spiess; *Berocal* à Artourial; *Savignac* et *Kalmakoff* à la Galerie de la Seita; *Pierre Blanchette* au Centre culturel du Québec; *Andy Warhol* à la Galerie Lavigne-Bastille; *Rohner* à la Galerie Framond; *Antoni Clavé* à la Galerie Yoshii; *Toshiaki Tsukui* à l'Espace ACNAV; *Brochet* à la Galerie Daune; *Nielson* et *Hellesen* à la Galerie 1900—2000; *Parré* et *Courmes* à la Galerie Briance; et encore *Daniel Lacomme*. Ainsi s'est manifestée avec un large éclectisme la richesse de l'activité artistique parisienne.

René Jullian
(Université de Paris I)

Notes

¹ *Rasa, les neuf visages de l'art indien*; 1 vol. in 4°, 333 p. (305 n°s), très nbr. ill. en noir et en couleur.

² *Japon des avant-gardes 1910/1970*; 1 vol. gr. in 4°, 543 p., très nbr. ill. en noir et en couleur.

³ *La voie royale, 9000 ans d'art au royaume de Jordanie*; 1 vol. in 4°, 303 p. (444 n°s), nbr. ill. en noir et en couleur.

⁴ *De Rembrandt à Vermeer*; 1 vol. gr. in 4°, 395 p., très nbr. ill. en noir et en couleur.

⁵ *François Boucher*; 1 vol. gr. in 4°, 413 p. (118 n°s), très nbr. ill. en noir et en couleur.

⁶ *Artistes en voyage au XVIII^e siècle*; 1 vol. in 4°, 67 n°s, nbr. ill. en noir et en couleur.

⁷ *La France et la Russie au Siècle des Lumières*; 1 vol. gr. in 4°, 490 p. (711 n°s), très nbr. ill. en noir et en couleur.

⁸ *La sculpture française au XIX^e siècle*; 1 vol. gr. in 4°, 471 p. (249 n°s), très nbr. ill.

⁹ *Statues de chair*; 1 vol. in 4°, 404 p., nbr. ill.

¹⁰ *Vienne, 1880—1938. L'Apocalypse joyeuse*; 1 vol. gr. in 4°, 794 p., très nbr. ill. en noir et en couleur.

¹¹ *Estève*; 1 vol. in 8°, 267 p. (230 n°s), très nbr. ill. en noir et en couleur.

Loin d'être resté au stade de simple *abri* ou *dépôt* de collections — comme pendant les époques passées — le Musée moderne est aujourd'hui un centre de culture important et indispensable, ayant un rôle bien déterminé dans la société contemporaine; c'est une institution complexe, à fonctions multiples: c'est ici que l'on conserve, on restaure et l'on expose des œuvres ou d'autres antiquailles, c'est ici que l'on exécute leur recherche systématique, approfondie.

Les préoccupations pour la recherche des œuvres, des objets archéologiques, ethnographiques et de tout autre genre et pour leur *aspect matériel* apparaissent relativement tard, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du XIX^e siècle (engageant des savants comme Louis Pasteur ou W. K. Roentgen), mais, une fois initiées, elles deviennent réglementaires, elles s'étendent et deviennent de plus en plus constantes, au fur et à mesure que nous nous approchons du temps présent. Et, si l'acte de conservation des biens culturels est probablement tout aussi ancien que l'histoire même, nous assistons à présent à une véritable *révolution des moyens d'étude, de conservation et de restauration*, une révolution déclenchée ces dernières décennies à peine. D'ailleurs, on vient juste de démontrer l'impossibilité de l'étude sérieuse des valeurs de musée en dehors de la recherche scientifique concertée, à laquelle participent les sciences exactes comme la chimie, la physique, les mathématiques, la statistique, etc.

Une récente confirmation de l'utilité des recherches de ce genre, tout comme du stade auquel est arrivée la recherche interdisciplinaire, est constituée par le volume élaboré et édité en 1985 par les spécialistes du *Laboratoire de Recherches des Musées de France (LRMF)*, auprès du Musée du Louvre, qui s'intitule *Les méthodes scientifiques dans l'étude et la conservation des œuvres d'art*. «Destiné aux étudiants et aux historiens — comme l'on mentionne dans la préface — le présent manuel récapitule et met au courant les données accumulées, il y a presque 25 ans, par le Laboratoire de Recherches des Musées de France pour aider à la compréhension de tout ce que les sciences exactes peuvent offrir à la connaissance des œuvres d'art».

Le livre (qui se propose d'être un *manuel*), paru en grand format et dans des conditions graphiques exceptionnelles, présente au début deux grandes sections — la première, destinée à *l'étude des peintures*, la seconde à *l'étude des objets d'art et d'archéologie* — et finit par la présentation de thèmes d'un intérêt général. Les divers chapitres portent la signature des spécialistes du laboratoire.

L'étude des peintures pose au chercheur des problèmes des plus difficiles, étant donné le caractère hétérogène des matières dont est composé un tableau: le support (toile, bois, carton, métal, etc), l'agglutinant (huiles siccatives d'origines variées), le vernis final (des résines diverses). Vu que toutes ces matières sont disposées dans des couches superposées, l'une au-dessus de l'autre, leur examen nécessite le recours à des procédés et des techniques spécifiques.

L'examen d'un tableau commence par l'étude de sa surface, à un éclairage naturel ou artificiel. *La lumière tangentielle ou rasante* met en évidence l'état de la matière picturale, les difformités de la toile, «l'écriture» du peintre; par la *macrophotographie*, avec un agrandissement de 5 à 10 fois, on approfondit les observations antérieures, en leur ajoutant des données qui concernent les réseaux de cracking ou la présence d'une peinture exécutée à nouveau; grâce à la *microphotographie*, réalisée à l'aide d'un microscope qui agrandit jusqu'à plus de 3000 fois, on accumule des données concernant la manière de frottement des pigments. le stade de l'usure de la première couche de couleur, d'autres altérations diverses; et, avec la *fluorescence ultraviolette* prend fin l'étude de la surface du tableau.

L'examen continue par l'investigation des «dessous», par la pénétration dans les couches profondes du tableau. D'abord on a recours aux *rayons infrarouges* qui y décèlent des éléments liés à la nature de certaines couleurs, à d'éventuelles restaurations ou modifications appliquées par l'artiste à son œuvre, des signatures disparues sous le vernis et même le dessin initial de l'auteur. *Les rayons X* constituent un moyen «essentiel et primordial» d'investigation de la peinture; elles permettent l'observation des caractères et de l'état du support et de la couche picturale, les modifications de la composition initiale et les caractéristiques spécifiques d'un certain artiste.

Ensuite, on recourt à l'extraction de minuscules fragments de matière picturale auxquels on applique — après les avoir englobés dans une résine polyesterique, et sectionnées transversalement — des analyses stratigraphiques à l'aide d'un microscope qui les agrandit de 100 à 200 fois; leur examen relève le nombre et l'épaisseur des couches, les vernis intermédiaires, les variations d'agglutination et, sans doute, les restaurations plus anciennes ou plus récentes. Ensuite, on effectue sur les mêmes échantillons de divers *tests microchimiques*: l'action, d'un solvant ou d'un réactif, l'échauffement, la fixation des colorants spécifiques, etc. Pour obtenir des informa-

tions concernant les molécules on recourt à la *spectrométrie moléculaire* qui emploie des techniques comme : la spectrométrie d'absorption infrarouge, la microsonde MOLE, etc. à l'aide desquelles on peut étudier les pigments, les liants, les verres, la cire, les polymères synthétiques, etc. D'autre part, à l'aide de deux techniques chromatographiques (la chromatographie en phase liquide et en phase gazeuse), employées également dans l'étude des échantillons, on sépare certains mélanges, tout en identifiant les divers pigments et liants dont ils sont composés.

Mais, finalement, nous pouvons nous demander — de même que l'un des auteurs du livre mis en discussion : « est-ce que ces examens et analyses n'ont qu'un intérêt documentaire : l'identification et le moyen d'utilisation des matériaux picturaux ? Au fait, les problèmes qui se trouvent à l'origine de ces études de la peinture au laboratoire sont souvent d'un autre ordre : la conservation, la restauration, la datation, l'authenticité... ». Et ces études, telles que l'on nous les démontre dans le dernier chapitre de la section destinée aux peintures, ont recours à l'*électronique* (pour la visualisation des phénomènes situés au-delà de la perception oculaire) et à l'*informatique* (le traitement numérique de l'image, réalisé par le couplage à un ordinateur).

La seconde section du livre, dédiée à l'*étude des objets d'art et d'archéologie* est la plus ample, chose explicable par la variété des matériaux de travail et, implicitement, des techniques utilisées pour leur création. Cette fois encore, la recherche commence par l'*examen de la surface*. On recourt à la loupe binoculaire (avec vision stéréoscopique), à l'éclairage rasant, ensuite, à la fluorescence ultraviolette, ensuite, on procède à l'étude à l'aide du microscope optique (qui agrandit jusqu'à plus de 1000 fois) et à celui électronique avec balayage (qui agrandit jusqu'à 300000 fois) ; suivent, en fin de compte, la réflexion infrarouge et l'émissionographie.

L'étude de la surface précède celle de la *constitution interne* des objets. On y emploie l'*endoscopie* (qui met en évidence les restaurations antérieures, les fissures, le système d'assemblage, etc.), la *radioscopie* (les rayons X traversant l'objet en dévoilant les parties dont il est constitué, la technique de la fabrication, l'état de conservation) et la *microscopie* (les échantillons extraits et sectionnés permettent l'observation et l'étude des gâchures et des températures de combustion de la céramique, l'état de la préparation, les restaurations, le frottement des pigments, la corrosion des métaux, etc.).

Les analyses s'effectuent soit directement sur l'objet (par la microfluorescence X ou la spectrométrie avec émission d'ultraviolettes), soit sur des échantillons (à l'aide du millet, la microsonde Castaing, la microfluorescence X). On effectue aussi d'autres analyses structurales diverses des composants organiques, des analyses des tissus et des colorants, etc., pour lesquelles on a élaboré toute une série de techniques spécifiques.

Comme il est précisé dans la récente publication LRMF, « toutes ces méthodes sont reprises en détail dans les cours qui suivent ; leurs applications sont illustrées par des exemples variés qui contiennent l'ensemble des matériaux archéologiques conservés dans les collections des musées : peinture, métal (or, argent, cuivre, bronze, plomb), céramique, faïence, porcelaine, verrerie, émail, ivoire, os, bois, ambre, jais, stéatite, chlorite, pierres précieuses, pierres dures (marbre, alabâtre), papier, parchemin, cuir, cire, graisses, bitume, etc... ».

Étant donné que la présentation de trop de détails dans ce cadre serait fastidieuse et non avenue, nous nous limitons à l'action de provoquer l'intérêt du lecteur pour l'ouvrage dont il est question par l'énumération d'autres chapitres de l'étude des objets d'art et d'archéologie : *Méthodes d'examen et d'analyse, Techniques radiographiques, La diffraction des rayons X, La microfluorescence des rayons X, La spectrométrie fluorescente des rayons X, La microscopie électronique avec balayage, La technologie céramique et l'analyse à l'aide du microscope optique, L'examen métallographique et la spectrométrie avec émission d'ultraviolettes, Méthodes de datation, L'informatique*.

Avec la sobriété et la compétence d'un véritable manuel, le livre, coordonné et réalisé par Juliette Hours, finit par présenter aux spécialistes et à tous ceux intéressés, les problèmes généraux d'*éclairage* et de *climat* dans les musées. C'est le cas d'énumérer toutes les connaissances accumulées dans ce domaine, depuis la nature des radiations, leurs moyens de mesure, la protection des œuvres d'art et jusqu'aux composantes du « climat » : la composition de l'air, le degré d'humidité, la température, les conditions de conservation (pour le bois, le papier, le cuir, les métaux, l'ivoire, les os, les textiles).

En guise de conclusion, après avoir parcouru, en même temps que les auteurs, les problèmes qui constituent la base de l'activité présente du LRMF, on nous présente les perspectives futures de cet impressionnant laboratoire. Tout cela, ainsi que les photos, les schémas, les diagrammes, les fiches ou la bibliographie à terme, sont à même de créer dans l'imagination du lecteur, d'une part, la sensation, un peu étrange, de participation à la grande aventure de la connaissance, et d'autre part, la certitude que le trésor culturel de l'humanité (longtemps périllicité par l'ignorance, l'indifférence, les incendies, les guerres, la pollution, la vieillesse) peut être protégé et transmis aux générations futures.

Le présent livre — un véritable acte de culture — nous révèle les performances prodigieuses auxquelles est arrivé le travail assidu et de haute compétence des spécialistes de ce domaine, un travail qui, malheureusement, reste inconnu du grand public.

Liviu Lăzărescu

ARIADNA CAMARIANO-CIORAN, *L'Épire et les pays roumains. Contribution à l'histoire des relations gréco-roumaines*, Editions de l'Association d'études épirotes, Jannina, 1984, 292 pp.

Fruit d'une activité de recherche exercée au long de toute une vie, dédiée à l'histoire politique et

culturelle des pays roumains dans le contexte sud-est européen, la monumentale étude d'Ariadna Camariano-Cioran, concernant les relations roumano-épirotes pendant plus de quatre siècles de civilisation balkanique post-byzantine, réunit un nombre impressionnant d'informations documentaires et historiques par lesquelles on certifie

l'unité du monde post-byzantin, les directions préférentielles de communication entre ses différentes zones et la situation privilégiée des Principautés qui a favorisé leur rôle de catalyseur de l'intellectualité et de la conscience culturelle-ethnique de ceux du sud du Danube et une source permanente de soutien financier pour ceux qui se trouvaient dans les conditions difficiles de la Turcocratie. Toute l'information est structurée dans quelques grands chapitres dans lesquels on analyse les principaux aspects de la manifestation des relations entre les pays roumains et l'Épire : les monastères de la Valachie consacrés aux monuments de culte des diocèses de Pogoniana et Ioannina (I^{er} et II^e chapitres), les aides envoyées à Épire par les épirotes riches établis aux pays roumains (III^e chapitre) et la présence au sein de l'intellectualité et parmi les dignitaires des Principautés de toute une série de personnages importants dont l'origine est épirote et dont l'activité est suivie par l'auteur dans les domaines les plus divers (IV^e et V^e chapitres). L'étude de ces aspects, symptomatique pour ce genre de relations qui constituaient la dynamique du monde sud-est européen, est exemplaire par la précision et l'ampleur des données accumulées et mises en relation, présentant une importance particulière non seulement par la quantité des informations documentaires offertes à ceux qui étudient ce problème, mais aussi par la structure typique concernant la manière d'aborder, en général, les relations entretenues par les pays roumains avec tous les centres et zones de prestige spirituel de l'aire d'origine byzantine. Dans ce sens le principal mérite de l'auteur consiste dans la mise en relief par l'intermédiaire de toute une série d'éléments d'histoire d'art roumain, souvent avec des extensions à Venise ou aux îles, de la *réciprocité* des relations extrêmement diversifiées qui ont réuni les deux espaces géographiques, avec la double implication des parties dans tous les aspects commentés. Ainsi, les nombreux dons des voïvodes roumains à l'Épire, sujet dont se sont occupés plusieurs chercheurs, commentateurs ou même de simples voyageurs témoignant d'esprit d'observation et intérêt — et nous pouvons citer surtout les écrits du type « Des traces roumaines... » et les riches études de N. Iorga concernant les dons et le commerce des princes roumains : *Fundațiile domnilor români în Epir* (Les fondations des princes roumains en Épire), Annales de l'Académie Roumaine, section d'histoire, série II, tome XXXVI, 1914 ; *Citeva știri despre comerțul nostru în secolele XVII — XVIII* (Quelques nouvelles concernant notre commerce aux XVII^e et XVIII^e siècles), Annales de l'Académie Roumaine, section d'histoire, série II, 1914, etc. — sont complétés dans ce livre par toute une somme d'implications de la présence des épirotes aux pays roumains — sur le territoire valaque ou moldave — par leur entrée dans les rangs des dignitaires ou même des princes (les familles Duca, Ghica, Caragea, Șuțu), par leur participation plénière à la vie intellectuelle roumaine, surtout dans le domaine de l'enseignement supérieur, ce qui met en évidence

des aspects intimement liés au devenir de la culture roumaine. Ajoutons encore le fait, peut-être insuffisamment souligné, de la présence quand bien même temporaire, des artistes épirotes aux pays roumains, certains connus par l'intermédiaire des documents, d'autres, dont on suppose l'origine, par l'entremise de leur art aux traits stylistiques et iconographiques impossible à confondre (présence explicable aux moments d'intense activité fondatrice des riches épirotes établis à Bucarest ou à Jassy), mais aussi par la situation spéciale de la domination turque aux Balkans, situation qui entretenait un état non-favorable aux activités artistiques et déterminait l'émigration des artistes (et, implicitement, des courants de mode philo-hellénique) au nord du Danube, jusqu'en Russie ou au centre de l'Europe ; et, pourquoi ne pas mentionner, dans les conditions du panorthodoxisme et de « l'internationalisme » culturel sud-est européen, intensifiés par l'implication permanente d'une Venise cosmopolite dans les mouvements d'idées et de formes dans le cadre du post-byzantinisme, la présence de certains artistes, ou du moins de certains modèles de prestige, des pays roumains en Épire (tout comme dans d'autres régions de la Grèce continentale et d'ailleurs aux Balkans), dans les centres dont le soutien matériel était souvent dû aux dons de la Valachie ou de la Moldavie et qui comptaient fréquemment des pièces d'une incontestable valeur artistique, tels les objets précieux de culte, les broderies, les argenteries, les icônes, les manuscrits avec des miniatures et les livres imprimés, souvent en grec. Il est vrai que l'approche de certains problèmes d'histoire de l'art, fondés sur des suppositions et des hypothèses, à la suite d'une analyse des similitudes des images, aurait peut-être imposé au livre une extension trop touffue, ce qui aurait corrompu la structure historisante construite par l'auteur et aurait rendu le livre difficilement assimilable. Telle qu'elle se présente, l'étude d'Ariadna Camariano-Cioran peut être une admirable synthèse d'histoire des relations roumano-épirotes, avec de nombreux détails inédits, nécessaires à la détermination du contexte de civilisation dans lequel se sont déroulés les processus artistiques d'assimilation de motifs à circulation sud-est européenne à travers des filières variées qui obturent partiellement l'origine des modèles, rendant difficile le travail du chercheur. Ce livre est un instrument de travail indispensable à l'historien d'art préoccupé par la problématique de la création artistique roumaine dans le contexte du post-byzantinisme balkanique. Et, il faut aussi souligner le caractère particulièrement dense de cet ouvrage scientifique, doublé d'une force d'évocation remarquable qui donne au lecteur l'occasion de rémemorer une atmosphère spécifique et un monde qui nous sont encore proches et dont les implications ont contribué à la constitution des profils à des individualités distinctes des civilisations roumaine et grecque contemporaines.

Anca Vasiliu

NOTES DE LECTURE

La bibliographie des monuments athonites a été récemment enrichie de deux contributions fondamentales, signées par Paul Mylonas, profes-

seur et architecte. Apprécié dans les milieux des spécialistes comme le plus avisé connaisseur contemporain de l'architecture du Saint Mont, le pro-

fesseur Mylonas a consacré sa vie à l'étude et à la description minutieuse de tous les édifices appartenant à la dot de la république monastique d'Athos¹. Le nombre apparemment modeste des études publiées² est compensé par la densité de l'information, mais surtout par la clarté et la parfaite méthode de recherche, la relation texte-image étant mise au service des démonstrations. Ces observations à caractère général au sujet de ses publications antérieures sont brillamment confirmées par les deux études dont nous nous occuperons ci-dessous.

La première de ces études, *Le plan initial du catholicon de la Grande Lavra au Mont Athos et la genèse du type de catholicon athonite* (« Cahiers archéologiques », 32, 1984, pp. 89 — 112) dépasse amplement, du point de vue intérêt, le problème traité au premier plan, car elle est impliquée dans le fond même du débat concernant l'histoire de l'architecture byzantine. En dirigeant graduellement son étude du monument faisant l'objet de la discussion et en usant des écritures hagiographiques et des descriptions des différentes époques, le Professeur Mylonas reconstitue de la manière suivante les principales étapes de l'existence du catholicon de la Grande Lavra : l'année 963, le commencement des travaux de construction par les soins de Saint Athanase, l'église étant du type croix grecque inscrite avec quatre supports libres. Les années 1002 (997) — 1004, élargissement du naos par l'addition des deux absides latérales. Les années 1010 — 1020 (ou 1010 vers 1050), la construction des deux chapelles du sud et du nord, la construction probable d'une colonnade entre les deux chapelles formant un exonarthex ouvert. Avant 1744, la colonnade entre les deux chapelles murée (afin de créer un second narthex) et l'addition d'un exonarthex supplémentaire sur les colonnes.

Nous ne répéterons pas toutes les autres informations de la chronologie rédigée par l'auteur et qui se réfèrent à la réfection des voûtes détruites par les tremblements de terre, des pavements ornementaux, des placages de marbre, des peintures murales, etc. D'une importance essentielle pour ce problème est la démonstration du fait que l'addition des absides latérales au naos de la Grande Lavra a été le résultat direct du cérémonial religieux institué à Athos par Saint Athanase lui-même. La vérerie d'une série d'espaces spéciaux destinés aux moines chanteurs, d'où la dénomination χορός des absides latérales, a conduit à la solution évoquée, le type d'église en croix grecque avec absides latérales devenant dorénavant spécifique aux catholicons athonites³.

C'est un fait notoire que les opinions contradictoires abondent en ce qui concerne l'origine et l'apparition des absides latérales dans les églises byzantines afin de former le soi-disant plan triconque ; plusieurs chercheurs (G. Millet, J. Strzygowski, F. W. Hasluck, C. Mango) sont persuadés qu'il s'agit là d'une influence arménienne-georgienne⁴. Par contre, dès 1916, G. Satiricon constate l'existence des absides latérales dans les églises paléochrétiennes de l'Égypte du V^e siècle et il suppose qu'il s'agit d'aménagements requis par les besoins liturgiques. Il pense que l'origine des absides latérales à Athos doit être cherchée dans les centres monastiques plus anciens d'Asie Mineure⁵. Après avoir accepté, un certain temps, l'influence caucasienne, A. K. Orlandos a soutenu l'origine athonite du catholicon à absides latérales d'Athos, ce type de plan étant diffusé en

Grèce, ensuite en Serbie et dans les provinces roumaines⁶. Sans ignorer les édifices paleo-chrétiens à plan triconque d'Égypte et de Palestine, E. Weigand, à son tour, considère que les églises athonites en croix avec absides latérales sont le résultat d'une élaboration locale, correspondant aux besoins liturgiques d'une église monastique⁷.

P. Mylonas prend aussi en considération les opinions d'autres auteurs qui se sont occupés de l'architecture du Saint Mont⁸, sans oublier le roumain G. Balș, en mentionnant que celui-ci a publiée « pour la première fois » les plans de plusieurs catholicons⁹.

Une série d'éléments sont décisifs pour sa démonstration. L'idée d'espaces destinés aux choristes se retrouve dans « La Règle » (Hypotyposis) des IX^e et X^e siècles du monastère Stoudiou de Constantinople, mais l'église de ce monastère ne dispose pas de ce genre d'espaces spécialement aménagés. S'inspirant de « La Règle » de Stoudiou, Saint Athanase a tâché de résoudre, pour la première fois, le problème des espaces spéciaux pour les choristes à l'église de type basilical du monastère Protaton ; on y a créé un simili-transept en 965. A Vatopedi, apparaissent en 1000 les absides latérales, inaugurant un système que le catholicon de la Grande Lavra a consacré définitivement.

En soulignant dès le début que nous considérons la démonstration du professeur Mylonas parfaitement convaincante, nous désirons retenir l'attention sur quelques aspects. Nombre d'auteurs qui se sont occupés de l'architecture byzantine, ont été tentés d'expliquer sa genèse uniquement en dehors du territoire grec, en surestimant l'importance des contributions du Proche Orient et du Caucase. En confondant la qualité et l'originalité d'une architecture de grandes dimensions, certains auteurs n'ont même pas compris la valeur de certaines réalisations, notamment les églises de type croix inscrite, de la variante tellement pure de l'école athénienne. En ce qui concerne les soi-disant massives influences arméniennes-georgiennes, on n'a pas tenu compte des différences de matériau et de technique de construction, ni de — ce qui est beaucoup plus grave — l'attitude fondamentalement différente à l'égard du rapport entre les formes intérieures et extérieures d'un édifice. Tandis que l'architecture byzantine se caractérise par un rapport de concordance entre l'intérieur et l'extérieur, dans l'architecture caucasienne la composition extérieure des volumes d'un édifice ne permet pas de percevoir sa distribution intérieure.

P. Mylonas a donc raison lorsqu'il dénonce le système des hypothèses qui « aboutissent à l'application de la méthode de la morphologie comparée pour des formes qui, dans notre cas, ne sont pas comparables »¹⁰. Il faut retenir, en même temps, l'observation suivante : l'idée des absides latérales ne doit pas absolument venir d'Égypte, de Palestine ou du Caucase, car l'utilisation des absides latérales, connue dans l'architecture romaine, était présente à Constantinople et à Salonique¹¹.

Au sujet de cette dernière observation, nous pensons qu'il est utile de rappeler que des édifices religieux avec absides latérales, éventuellement en une composition de tétraconque, étaient connus aussi sur le territoire de la péninsule Balkanique dès l'époque Justinienne et même plus ancienne. En effet, dans la Dobroudja, l'antique Scythia Minor, « la basilique de marbre » de la cité Tropaeum Trajani¹² était pourvue d'un baptistère dont

l'enceinte principale était à plan triconque (526–565)¹³. La basilique byzantine de Goljamo Bolovo (Bulgarie), construite au VI^e siècle¹⁴, disposait elle aussi d'un baptistère à plan triconque. Les basiliques à plan tétraconque avec les absides latérales doubles, d'Athènes¹⁵, Ohrid¹⁶ et Perustica (Bulgarie)¹⁷, toutes datant des IV^e–VI^e siècles, attestent le processus de constitution d'une tradition locale qui n'est pas du tout redevable à des influences caucasiennes ou provenant du Proche Orient¹⁸.

Le plan triconque a bénéficié d'une relative popularité dans la péninsule balkanique aux IX^e–X^e siècles; dans ce sens, nous mentionnons les églises de Pliska (Bulgarie)¹⁹, Saint Panthelimon d'Ohrid²⁰, Le Pieux Naum d'Ohrid²¹. Par conséquent, Saint Athanase possédait de nombreux exemples d'églises à plan triconque et, même s'il n'en avait une connaissance directe, il avait la possibilité d'en être informé par l'un de ses disciples qui provenaient de toutes les nationalités²². Le problème constituant l'objet de la discussion ne concerne pas l'invention des absides latérales,

mais la destination exacte qu'elles ont acquise en vue de devenir dorénavant une composante définissante des catholicons athonites et, par la diffusion du modèle et du rituel, de nombreuses églises des pays balkaniques et romains.

L'investigation de P. Mylonas doit être considérée aussi d'un autre point de vue; la plupart des spécialistes occidentaux, qui se sont intéressés à l'architecture byzantine, ont été tentés de rendre autonome la vie des formes, en tâchant d'expliquer le phénomène évolutif seulement sur la base du perfectionnement constructif ou bien par l'adoption directe de solutions trouvées ailleurs. On ne peut négliger, sans doute, l'importance des nouveautés techniques ou des contaminations de langage. Mais, dans l'architecture byzantine, nourrie par une subtile spiritualité, les expressions symboliques et l'adaptation aux fonctions liturgiques se sont avérées décisives. Pour ces raisons, l'étude du professeur Mylonas dépasse amplement une analyse de cas pour proposer une méthode de recherche.

¹ J'ai eu le privilège de visiter le cabinet de travail du professeur Mylonas et d'admirer ses gigantesques archives personnelles, comprenant des fiches et des relevés « pierre après pierre » des monuments athonites. La publication de cet immense et inestimable matériau documentaire ferait honneur à la plus exigeante maison d'édition, tandis que pour les recherches dans le domaine de l'art byzantin et post-byzantin ce matériau constituerait un repère inégalable.

² P. Mylonas 'Η 'Αρχιτεκτονική τοῦ Ἀγίου Ὁρους, „Νέα Ἐστία 1963, fasc. 875, p. 166 et suivantes; idem, *Two Middle-Byzantine Churches on Athos*, « XV^e Congrès d'études byzantines », Athènes, 1976, pp. 545–574; idem, *Les étapes successives de construction du Protaton*, « Cahiers archéologiques », 28, 1979, pp. 143–160; idem, *Dates inconnues du Mont Athos I, La Grande Lavra*, in « I^{er} Symposium d'Archéologie et d'Art byzantin et post-byzantin », Athènes, 1981; idem, *Nouvelles recherches au Mont Athos (Lavra)*, « Cahiers archéologiques », 20, 1980, pp. 175–177; idem, *Le terme architectural χορός-choeur, avant et après saint Athanase l'Athonite*, in « 4^e Symposium d'Archéologie et d'Histoire de l'Art byzantin et post-byzantin », Athènes, 1984, pp. 39–40.

³ Conformément à la reconstitution de P. Mylonas (*loc. cit.*, p. 104), l'église athonite du type croix inscrite avec absides latérales aurait été le catholicon du monastère Vatopodi, amplifié d'après les conseils de Saint Athanase ou bien reconstruit en l'an 1000, donc quelques années avant l'élargissement du catholicon de la Grande Lavra.

⁴ P. Mylonas (*loc. cit.*) procède à de minutieux renvois à tous les auteurs cités (pp. 107–110, les notes 7, 10, 11, 17).

⁵ *Ibidem*, p. 107, note 12.

⁶ *Ibidem*, p. 110, note 13.

⁷ *Ibidem*, p. 110, note 14.

⁸ G. Balș, *Notiță despre arhitectura Sfintului Munte* (Note sur l'architecture du Saint Mont), in « Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice », Bucarest, 1913.

⁹ P. Mylonas, *loc. cit.*, p. 107, note 8.

¹⁰ *Ibidem*, p. 90.

¹¹ *Ibidem*, avec renvoi à Enneakouviton de Constantinople.

¹² A présent dans la localité Adamclisi, district de Constanța, Roumanie.

¹³ I. Barnea, *Les monuments paléochrétiens de Roumanie*, Rome, 1977, pp. 121–178; idem, *Arta creștină în România* (L'art chrétien en Roumanie), Bucarest, 1979, pp. 160–162.

¹⁴ Krastju Mijatev, *Die mittelalterliche Baukunst in Bulgarien*, Sofia, 1974, p. 16–17.

¹⁵ G. Satiricon, in 'Αρχαιολογική Ἐφημερίς Athènes, 1929, p. 174; édifice attribué au IV^e siècle.

¹⁶ Vera Bitraboza, *Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid*, 1975, pp. 23–67; monument datable fin du IV^e siècle et commencement du siècle suivant.

¹⁷ Il s'agit de « l'église rouge », attribuée à la première moitié du VI^e siècle, K. Mijatev, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ On a fait grand cas du tétraconque de Rasafa qui, outre le fait qu'il n'était pas une église mais la salle d'audience d'un chef arabe, date de la seconde moitié du VI^e siècle, étant donc postérieur aux monuments balkaniques cités (C. Mango, *Architettura bizantina*, Milan, 1974, pp. 89, 96).

¹⁹ K. Mijatev, *op. cit.*, p. 96.

²⁰ Église construite en 893; D. Koco, in *Clement d'Ohrid*, Skopje, 1968, pp. 63 et suivantes.

²¹ K. Mijatev, *op. cit.*, p. 97, 100. Relativement au problème en discussion, voir aussi Dj. Stricevid, *Les églises triconques médiévales en Serbie et en Macédoine. XII^e Congrès international des études byzantines*, Ohrid, 1961, pp. 244 et suivantes.

²² P. Mylonas, *loc. cit.*, p. 99.

Notes

En directe liaison avec l'étude commentée ci-dessus, un autre ouvrage est signé par le même auteur : Παράτιδες στο καθολικό χελωνότριον 'Αρχαιολογία (14, 1985, 1, pp. 64–83).

En utilisant la même méthode de la recherche « pierre après pierre », P. Mylonas met en évidence le fait que, à la hauteur du prothèse, le temple présente des caractéristiques stylistiques propres aux VIII^e – X^e siècles, les autres parties étant datable au XIV^e siècle. La composition ornementale du pavement de marbre du naos – à l'exception des absides – se retrouve dans plusieurs églises byzantines, par exemple à Hosios Lucas, Lavra, Iviron, Vea Moni, Stoudiou, etc., datant partout du XI^e siècle. Relativement à ce point, les pavements respectifs proviennent d'un centre artisanal spécialisé, localisable au Prokonnes de la Propontide. Les pavements des deux absides présentent des caractéristiques spéciales, redevables à un atelier italien ou dalmatien du XIV^e siècle. On constate aussi que les absides latérales sont éclairées par des triforiums à colonnes minces, datant du XI^e siècle probablement.

En corroborant toutes ces données, l'auteur en tire la conclusion suivante : une église du type croix grecque inscrits, datable des X^e – XI^e siècles, existait antérieurement à l'actuel catholicon du monastère Hilandar¹.

D'autre part, en partant de la constatation que la maçonnerie du catholicon de Hilandar est homogène, que les quatre colonnes du naos²

présentent le caractère de l'architecture roumaine tardive et gothique – mais retrouvable aussi dans l'ambiance de l'architecture serbe (par l'intermédiaire de cette dernière peuvent être expliquées les voûtes en croix sur nervures du prothèse et du diaconicon), P. Mylonas suppose une reconstruction intégrale au début du XIV^e siècle. A ce point, la précision suivante s'impose : on sait qu'à l'appui de documents, la reconstruction du catholicon de Hilandar date de 1293, le donateur de cet important ouvrage étant le roi serbe Milutin³.

Outre l'addition des absides latérales, une autre modification de plan est intervenue au moment de la reconstruction, par l'adoption du narthex développé – un espace nommé *liti* dans la terminologie athonite. Ce type de narthex, très utile à une église de monastère avec un grand nombre de moines et de novices, était apparu pour la première fois à l'église Panaghia du monastère Hosios Lucas en Phocide (milieu du X^e siècle). A Athos, l'adoption du narthex–liti a été l'œuvre de la reconstruction de Hilandar ; à l'avenir, il sera adopté aux autres catholicons de la Sainte Montagne⁴.

En comparant les informations des deux articles présentés ci-dessus, nous pensons qu'il en résulte amplement l'importance des contributions du professeur Mylonas à l'élucidation de certains problèmes clés de l'histoire de l'architecture byzantine.

Notes

¹ Il s'agirait donc de l'église du monastère Hilandar, mentionnée en 1076 pour la première fois et restaurée après 1198 par le grand chef (jupan) serbe Štefan Nemanja, ordonné moine Siméon, et son fils Sava. De l'analyse du professeur P. Mylonas il résulte que les premiers descendants de Nemanja n'ont pas reconstruit l'église de Hilandar en 1198–1199, ils ont réalisé seulement sa réparation.

² L'auteur démontre que les actuelles colonnes du naos ont été emplantées sur les lieux des anciennes.

³ D. Bogdanović, D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade, 1978, p. 42.

⁴ Sans insister sur les arguments, P. Mylonas réserve la possibilité de l'addition du narthex–liti en 1347, de toute façon le plus ancien à Athos.

En concordance avec ses recherches sur le terrain, déroulées sur tout le territoire de la Grèce, le professeur N. K. Moutsopoulos a récemment ajouté un nouveau titre à sa bibliographie déjà tellement vaste¹. Il s'agit cette fois d'un ouvrage consacré à la très belle localité montagneuse Peristera. Situé à une quarantaine de kilomètres à l'est de Salonique, le village Peristera a conservé de nombreux témoignages d'une architecture civile de valeur, ainsi qu'un monument ecclésiastique exceptionnel – l'église Saint André. A l'occasion de notre visite, en septembre 1984, nous avons compris que les conditions du cadre naturel, avec des crêtes rocheuses pas trop hautes, assez généreusement verdoyantes, avec d'abondantes sources d'eau bonne, ont assuré la continuité de vie d'une population laborieuse, très attachée à ses propres traditions. Par conséquent, une étude complexe des formes architectoniques ne pouvait se soustraire – comme d'ailleurs cela s'est produit – à la problématique d'ordre sociologique, qui permet d'expliquer certains arrangements du foyer ou les types d'habitations. Outre l'agriculture, pratiquée sur les petites étendues de terre qu'offre le sol rocheux, les paysans de Peristera s'occupent de l'élevage des

animaux grands et petits, d'ouvrages métalliques, de poterie², de chaudronnerie³, du tissage et de la couture. Les maisons et leurs annexes sont construites avec de la pierre de carrière vaguement taillée et les murs sont enduits de crépi. Pour assurer la stabilité, des poutres de bois sont montées sur plusieurs assises de pierre. En général, les maisons sont à deux niveaux : le rez-de-chaussée sert de cave, tandis que l'étage est destiné à l'habitation. Point du tout uniformes, les maisons de Peristera sont de grandeur, hauteur et plans très variés, au jeu des formes contribuant amplement le besoin d'adaptation aux modulations du terrain en pente. A la diversité des formes s'ajoutent les étages avancés en console et les balcons fixés sur piliers de bois. Considéré dans son ensemble, le fonds d'architecture vernaculaire de Peristera apparaît comme une entité de la plus haute valeur de la Macédoine grecque ; il constitue un important repère pour la carte de « l'architecture balkanique »⁴. Et, justement grâce à ces arguments, l'auteur ne s'est pas borné à décrire et enregistrer les objets d'architecture – une opération laborieuse à laquelle ont participé les étudiants de l'université de Salonique – mais il a élaboré des projets de maisons destinés à com-

battre l'invasion des kitchs architectoniques, faussement étiquetés villas. L'expérience entreprise par le professeur N. K. Moutsopoulos nous semble digne d'être appliquée dans toute situation semblable et partout, là où le processus irréversible de modernisation ne doit pas être confondu avec la destruction de la personnalité des localités à vieille tradition. Parallèlement à la conservation, la restauration et l'assainissement des maisons existantes, il faut concevoir les nouvelles habitations à titre de pièces uniques, s'inscrivant avec une décence naturelle dans la tradition locale. Donc, pas de projets type mais, au contraire, des créations authentiques, reposant sur une ample étude du fonds architectonique spécifique à chaque localité.

Dans le cadre de l'ouvrage dont, nous nous sommes occupés ci-dessus, l'église Saint André offre un intérêt extrême. Construit en 871 par le Saint Euthimie⁵ — un moine athonite — cet édifice a la valeur d'un ensemble unique dans l'espace balkanique et pour son époque. La maçonnerie est en pierre de carrière et briques à assemblage irrégulier, les façades sont totalement enduites de mortier. Le recouvrement du toit, monté directement sur les extrados, est formé de dalles minces de pierre fixées entre elles avec du mortier. La maçonnerie, exécutée plutôt négligemment, pourrait suggérer l'œuvre d'un chantier provincial si le plan très élaboré et l'élévation particulièrement, complexe n'exigeaient des considérations contraires; essentiellement, le plan a l'aspect d'un tétraconque disposé en croix avec branches égales, le noyau central à plan carré; des deux côtés du sanctuaire (respectivement du triconque de l'est) se trouvent deux amples pasteforiums, chacun terminé vers l'est avec une abside semi-circulaire, contrairement à l'abside de l'autel qui est semi-circulaire à l'intérieur et à trois côtés vers l'extérieur. Chaque triconque est surélevé par une tour reposant sur des arcs déchargés directement sur les murs. La tour du noyau central repose sur quatre colonnes emplantées vers les coins de l'enceinte, le système de la voûte est de type croix grecque inscrite.

Pressé, comme d'ailleurs dans tant d'occasions, C. Mango a publié un plan régularisé de l'église de Peristera, en précisant « le più vicine analogie

con questa pianta, compresa »⁶. En observant, d'une part, que ce genre de tétratriconques n'existaient pas en Arménie et, d'autre part, que la conception spatiale est totalement étrangère aux modèles caucasiens, nous pensons que l'élucidation de ce cas réclame une analyse plus nuancée. Vers une approche prudente conduisait aussi le fait que, dès le IV^e siècle, Saint Ambroise de Milan avait postulé le principe « signum crucis templum est ». En tout cas, la tradition des églises cruciformes, y compris le type quadrilobe (mais non tétratriconque) est tout aussi enracinée dans le monde italo-balkanique qu'au Caucase.

En tenant compte de la présence des cinq tours entourant l'église de Peristera, nous pouvons envisager, dans les conditions d'une hypothèse de travail, à une suggestion visant Constantinople. L'église de Peristera étant consacrée à Saint André rappelle la conservation des reliques de l'apôtre des Scythes à l'église des Saints Apôtres de Constantinople dont on sait qu'elle était un édifice cruciforme à cinq coupoles. En suivant la sphère de l'hypothèse proposée, nous mentionnons que le trésor de l'église San Marco de Venise — elle-même une réplique interprétée de l'unique monument de Constantinople — comprend une citée-ciboire ayant l'aspect d'une église cruciforme à cinq coupoles. Dans ce cas, le traitement des extrémités de la croix en forme d'abside est notable et sa ressemblance avec l'église de Peristera est évidente. Nous sommes, naturellement, dans une zone d'analogies sans valeur témoignante, mais il ne faut pas exclure la possibilité d'une interprétation libre du monument qui nous préoccupe, suivant la ligne décorative de l'église des Saints Apôtres de Constantinople. De toute façon, nous soulignons le fait qu'il n'y a pas de liaison entre le couronnement de l'église de Peristera et le Caucase; ce couronnement peut être interprété seulement en relation avec les monuments de la capitale byzantine, fréquemment entourés de cinq tours.

Finalement, nous apprécions la réelle utilité du nouvel ouvrage du professeur N. K. Moutsopoulos, au profit de tous ceux qui se préoccupent de l'histoire de l'architecture byzantine et de l'architecture vernaculaire des Balkans.

¹ N. K. Moutsopoulos, ΠΕΡΙΣΤΕΡΑ Salonique, 1986. Le sous-titre précise : « Etude de présentation et de restauration du catholicon du monastère et projet de rénovation de l'habitat traditionnel ».

² A noter la poterie noire avec les belles formes des vases hauts et des cruches.

³ Le matériau utilisé étant la tôle de cuivre.

⁴ « L'architecture balkanique » doit être considérée dans le cadre d'une large famille de formes qui se retrouvent sur une vaste étendue de l'ancien Empire ottoman, surtout en Anatolie; dans ce sens, la localité Safranbolu est particulièrement remarquable. D'ailleurs, conformément aux observations du professeur N. K. Moutsopoulos, la terminologie de base des maisons balkaniques est d'origine turque (N. K. Moutsopoulos, *Esquisse*

des problèmes de réanimation des agglomérations historiques, in « 2^e Colloque ICOMOS sur les problèmes de la réanimation des villages historiques et de la typologie de l'architecture populaire », Salonique-Kastoria, 1973, p. 36.

⁵ L'église Saint André a été longtemps le catholicon du monastère; elle fonctionne à présent comme une église paroissiale. Il est remarquable de noter qu'en 1715, lorsque l'on y a ajouté un narthex (à cette occasion, on a découpé l'abside de l'ouest), le monument n'a pas subi une transformation.

⁶ Cyril Mango, *Architettura bizantina*, Milan, 1974, p. 208.

⁷ A. Grabar, *Opere bizantine*, in *Il tesoro di San Marco*, Florence, 1971, pp. 86 — 88; *Venezia e Bisanzio* (catalogue), Venise, 1974, n° 44.



Chercheur douée de qualités de bénédictin, Maria Théoharis a élaboré de nombreuses études, dont la force de l'analyse et la subtilité des interprétations ont permis d'élucider des aspects moins connus et même ignorés de l'art byzantin et post-byzantin. Préoccupée surtout par la peinture¹ et par les arts décoratifs², Maria Théoharis a récemment publié un volume de haute valeur au sujet des broderies de culte — vestimentaires et liturgiques³. Conçu en tant qu'instrument d'information générale et systématique, l'ouvrage débute par un chapitre comprenant une brève présentation des principaux centres de broderie appartenant au monde grec : Constantinople, Salonique, le despotat d'Épire avec Arta et Jannina, le Mont Athos, Meteora, le despotat de Morée avec Mistras et Monemvaxia, Chios, Crète, Trapezunt. A peu près tous ces centres sont représentés par des pièces conservées aujourd'hui dans les collections des monastères de Grèce ; grand nombre de broderies possèdent une remarquable valeur artistique et historique. Le chapitre du XIV^e siècle, conservé à présent au monastère Metanoxphasis de Meteora, attire tout particulièrement l'attention. Sur le fond constamment jonché d'étoiles, le corps du Christ mort semble planer, entouré d'un infini isolement. Rien de narratif, les lamentations des anges n'interviennent pas dans l'espace abstrait de la divinité endormie. C'est le même type de composition utilisé en Moldavie par les auteurs du voile liturgique brodé (1484) du monastère Moldovița ou par ceux de l'építaphe (1638) de l'église Trei Ierarhi de Jassy ; c'est une preuve que les modèles de prestige ont circulé pendant des siècles sans entamer les possibilités d'interprétation des nouvelles générations d'artistes.

L'auteur n'ignore pas la production de broderies ecclésiastiques des ateliers de Vienne qui ont fourni de nombreuses pièces aux XVIII^e — XIX^e siècles. Ce problème est digne d'une étude approfondie du point de vue artistique, car ces broderies de haute virtuosité artisanale, peintures à l'aiguille, dans le mauvais sens du mot, par la trahison des qualités du matériau textile et l'imitation servile de la peinture baroque, ont influencé négativement l'évolution ultérieure du genre, en détruisant les derniers héritages de la tradition byzantine.

La première partie du chapitre suivant est consacrée à la présentation des pièces composant la tenue vestimentaire rituelle de l'ensemble des prêtres et des prélats : sacos (vêtement liturgique porté par les archevêques), phélonion, omophorion, mitre, epitrachilion, orarion, epigonation, epimanikia. Particulièrement intéressantes sont les considérations sur l'utilisation et l'évolution de ces pièces au cours des siècles ; dans ce sens, une illustration démonstrative aurait été utile. On présente ensuite les broderies liturgiques : antinuis (voile liturgique symbolisant la table de l'autel), epitrachilion, voile liturgique brodé, etc. Une dernière partie de l'ouvrage contient des informations d'ordre technique, y compris une planche expliquant les points de broderie.

La bibliographie, d'une richesse inattendue pour une synthèse de ce type, nous offre la satisfaction de reconnaître de nombreux auteurs roumains cités : M. A. Muzicescu, O. Tafrali, E. Turdeanu, V. Vătășianu.

En conclusion, c'est un ouvrage d'une réelle utilité pour les amateurs d'art et les spécialistes.

Vasile Drăguț

Notes

¹ Nous citons : Maria Théoharis, *Un nouveau traité sur la technique de l'art post-byzantin*, Athènes, 1973 ; idem, *Une icône en mosaïque de saint Démétrius et la découverte des reliques du saint en Italie*, Athènes, 1979.

² Maria Théoharis, *Sur les ateliers post-byzantins de Constantinople, la brodeuse Eusébie (1723 — 1725)*,

Athènes, 1967 ; idem, *I ricami bizantini*, in *Il tesoro di San Marco*, Florence, 1971, pp. 91 et suivantes ; idem, *Le moine brodeur Arsenios et l'atelier des Météores au XVI^e siècle*, Lyon, 1979.

³ Maria Théoharis, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, Athènes, 1986.

TANCRED BĂNĂȚEANU

Tancred Bănățeanu, l'un des représentants remarquables de l'ethnologie roumaine, formée et développée après la deuxième guerre mondiale, nous a quittés. Licencié en lettres à l'Université de Bucarest (1944), il obtient brillamment son doctorat en ethnographie, à 25 ans seulement, à l'Université de Cluj (1946), où il a travaillé pendant quelque temps, démontrant sa préférence pour les études de folklore comparé en perspective indo-européenne, domaine dans lequel son père, le professeur Vlad Bănățeanu, avait déjà gagné une renommée. Pendant ces premières années de son activité, il a également travaillé au cadre de la Filiale de Cluj de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, comme chercheur d'art populaire et, à ce titre, il a collaboré avec l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, sous la direction du professeur Gh. Opreșcu. C'est de cette époque-là que date sa préférence ultérieure pour l'étude de l'art populaire et en 1955 il devient le directeur du Musée d'Art Populaire de la République Socialiste de Roumanie jusqu'en 1977 lorsque, à la suite de son fusionnement avec le Musée du Village, il reste dans la direction de la nouvelle institution créée jusqu'à sa retraite, étant ainsi plus de trois décennies à la tête du plus grand musée ethnographique du pays. Une immense expérience de terrain s'est greffée sur ses riches connaissances de spécialité acquises par l'entremise de lectures systématiques dans toutes les langues de circulation internationale qu'il connaissait et parlait avec distinction. Né et éduqué pendant son adolescence dans la Moldavie du Nord, il passe une grande partie de sa jeunesse en Transylvanie et déroule son activité de maturité à Bucarest ; sa vie lui a offert la possibilité de connaître directement la vie du peuple ainsi que la culture populaire du pays tout entier, fait qui s'est positivement reflété dans son activité scientifique de recherche et muséographique. Il a beaucoup voyagé et il a fait des études dans de nombreuses zones ethnographiques de Roumanie, étant l'un des

grands connaisseurs de l'art populaire roumain mais aussi de l'art appartenant aux autres nationalités auxquelles il a dédié des livres et des expositions. Mais, son intérêt s'est fidèlement manifesté vis-à-vis de son premier amour, le nord de la Roumanie, la Bucovine et -la Transylvanie, auxquelles il a dédié des ouvrages de référence dès son premier livre *Ceramica din țara Oașului* (1958) jusqu'au *Portul popular din regiunea Maramureș* (1965), *Arta populară din nordul Transilvaniei* (1969), *Arta populară bucovineană* (1975). Les domaines préférés de sa recherche sont la céramique, les tissus et les coutures et surtout le vêtement populaire, domaines qu'il a enrichis avec des contributions nouvelles, originales, en élargissant l'aire de connaissance et d'interprétation de nombreux aspects. Mais il a tout aussi bien connu Bihor, l'Oltenie, le Banat, Buzău, la Dobroudja, en écrivant des études et des articles sur la céramique ou sur les villages spécialisés dans de divers métiers artistiques. Son intérêt s'est également manifesté vis-à-vis d'autres aspects de la vie et de la culture populaire, aspects moins connus comme, par exemple, les types de foyers des maisons roumaines, la chasse aux abeilles, d'anciens rites agraires (*ținjaua*), faisant preuve de ses vastes connaissances et de son érudition. Il a publié à l'étranger aussi, dans des revues de prestige telles *Les*

Archives suisses de folklore ou *Ethnographica* de Brno et il a présenté des communications à des réunions savantes dans de différents pays.

Parallèlement à l'activité de recherche, il a donné des cours sur l'art populaire et l'ethnographie à l'Institut des Beaux-Arts « N. Grigorescu » de Bucarest, conseillant des séries entières d'étudiants pendant une décennie environ. Son activité de critique et d'historien d'art populaire et celle de théoricien de sa valorisation dans la création des arts appliqués et décoratifs modernes ont recommandé sa nomination comme membre de l'Union des Artistes Plastiques de la République Socialiste de Roumanie, à la section de critique.

Sa science a été doublée par un particulier sens esthétique basé sur un goût sûr et sur un esprit cultivé, manifestés d'une manière plénière pendant sa longue carrière de muséographe. Il a conçu et organisé beaucoup d'expositions de base, parmi lesquelles celle de costumes populaires de Roumanie représente probablement l'un des succès majeurs de l'art et de la science d'expositions ethnographiques sur le plan européen même. La beauté et la clarté de la thématique ont fait de cette exposition un thème d'étude et d'admiration pour de nombreuses générations de muséographes qu'il a conseillés et dont il fut l'ami non seulement aux cours et dans les commissions d'attestation du Centre de Perfectionnement du Conseil de la Culture et de l'Education Socialistes. Tancred Bănăţeanu a été l'auteur de dizaines d'expositions dans le pays et à l'étranger (Londres, Bâle, Moscou, Varsovie, Berlin, Sofia, Belgrade), qui l'ont rendu, grâce à ses conférences aussi, connu dans les cercles des spécialistes de presque tous les pays d'Europe. En même temps, il a organisé beaucoup d'expositions d'art populaire étranger à Bucarest et dans d'autres localités du pays, celle dédiée

à l'art africain, dans la salle Dalles et organisée par le grand spécialiste suisse Jean Gabus, restera une date mémorable. Une histoire de la muséographie ethnographique ne pourra jamais être écrite sans mentionner l'apport exceptionnel de Tancred Bănăţeanu ; ses œuvres constituent déjà un chapitre important de l'histoire de la science de l'art populaire roumain, tel celui constitué par son ouvrage de synthèse, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare* qui réunit son expérience de terrain, ses connaissances théoriques, ses opinions concernant l'évolution et la valorisation de l'art populaire et la pratique de l'organisation d'expositions.

Il a su former des collaborateurs d'une haute qualification, avec lesquels il a travaillé d'une manière exemplaire dans des occasions et des entreprises scientifiques diverses. Il a eu une intelligence ouverte vers le beau, il a eu la sensibilité forte, profondément vibrante à la beauté de la vie, des gens et des choses, souvent humbles en apparence, auxquels il a donné une vie nouvelle dans ses admirables collections. Il a été l'ami affectueux, le conseiller avisé de beaucoup de gens, jeunes ou moins jeunes, l'ami de toute une vie de certaines personnes présentes à ce dernier rendez-vous, personnes qui pensent aux choses qu'ils avaient en commun avec lui, tout comme moi, par exemple, qui pense aux jours passés ensemble à Caraşova de Banat, à Negreşti qu'il avait tant aimé, au pays de Oaş, à Bisoca, dans les montagnes de Buzău, aux forêts perdues des Monts Apuseni qui marquaient notre première rencontre, il y a plus de trente ans, lorsque j'ai connu sa culture et son esprit réunis dans une compréhension supérieure de la vie et de l'art qu'il a intensément vécus sous le signe d'un raffinement qui marquait sa personnalité.

Paul Petrescu

THE FINE ARTS UNION OF ARTISTS
in the Socialist Republic of Romania
furnishes works done by professional
artists in all fields of creation - painting,
graphic arts, interior sculpture, decorative
arts and design - in the following art
galleries :

**uniunea
artistilor
plastici
din r.s.romania**

Bd. Magheru no. 20 and 22 București
Bd. N. Bălcescu no. 18 and 23 A București
Str. Biserica Enei no. 16 București
Bd. 1 Mai no. 113 București
Bd. Gării de Nord no. 6-8 București
Str. Șelari no. 13 București
Str. Blănari no. 5-7 București
Str. Bărăției no. 27 Cluj-Napoca
Str. 6 Martie no. 4 Cluj-Napoca
Str. Libertății no. 14 Iași
Str. Cuza Vodă no. 2 Iași
Str. A. Lăpușneanu no. 7-9 Timișoara
Str. Alba-Iulia no. 9

Str. Vasile Roaită no. 3
Str. 30 Decembrie no. 6
Str. 7 Noiembrie no. 1
Bd. Victoriei no. 10
Str. Poarta Șcheii no. 1
Str. N. Bălcescu no. 16
Str. Băii no. 10
Bd. 23 August no. 9
Str. Unirii no. 24

Timișoara
Timișoara
Brașov
Brașov
Brașov
Sibiu
Sibiu
Craiova
Craiova

as well as in the other residence towns
of counties. For additional information,
those interested can address to :

**UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
BUCUREȘTI - ROMANIA**

Str. N. Iorga no. 21
Telephone number : 50.78.36.



